Л. Я. ЗИВЕЛЬЧИНСКАЯ

ОПЫТ МАРКСИСТСКОГО АНАЛИЗА ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ



ОПЫТ МАРКСИСТСКОГО АНАЛИЗА ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВ

Л. Я. ЗИВЕЛЬЧИНСКАЯ

ОПЫТ МАРКСИСТСКОГО АНАЛИЗА ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
МОСКВА — 1928

„МОСПОЛИГРАФ“
14-я типография,
Варгунихина гора, д. 8.
Главит А-18334. Зак. 1029.
Тираж 4000. Дог. 3716
ИКА 196.

Посвящается
Владимиру Максимовичу
ФРИЧЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Для чего нужно изучать историю эстетических учений? Во-первых, эстетические учения составляют часть идеологической надстройки, и всякому марксисту надлежит знать историю идеологии во всех ее отраслях. Во-вторых, изучать историю эстетических учений необходимо с той же целью, с какой изучают историю философии. Как нельзя создавать марксистскую философию без основательного знакомства с предшествующими философскими системами (Маркс, Энгельс, Ленин и Плеханов не мало труда и времени потратили на их изучение), так нельзя строить марксистскую эстетику без серьезного и критического усвоения и преодоления предшествующих эстетических теорий. Не только всякому социологу и эстетику надлежит основательно изучать и исследовать эволюцию эстетических теорий, но и профессиональному художнику также необходимо, если он не хочет носить «спецовские» шоры на глазах, заняться изучением истории эстетических учений.

Переходя к вопросу о содержании книги, т. е. о том, на каком из множества эстетических учений остановить внимание, следует сказать, что изложить всю массу эстетических учений хотя и возможно, но трудно оттого, что это заняло бы несколько томов. Поэтому целесообразнее всего выдвинуть ее эстетические теории, которые ярче всего выявляют идеологию господствующего в данную эпоху общественного класса. Поэтому взяты теории, характеризующие эпохи рабовладельческого общества, развития капитализма, подъем его и упадок. При такой постановке вопроса представляется необходимым дать краткий очерк общественной жизни данной страны в изображаемую эпоху. Эти очерки даны в самом схематическом виде, так как более детальная обрисовка социально-экономических условий потребовала бы слишком много места.

Так как, по глубокому убеждению автора, эстетическая теория вырабатывается не только в связи со всей идеологией эпохи и класса. но и на основе художественного опыта эпохи и класса, то пришлось дать также беглые очерки художественной жизни последней.

Историю эстетики необходимо связывать с историей искусства, потому что при такой связи легче найти социальные истоки данных эстетических воззрений. Я этим, однако, не хочу сказать, что установивши социальную природу греческих трагиков, этим

самым уже определена и социальная природа аристотелевской теории катарзиса. Эта последняя еще сложней, так как она есть «надстройка» над самим искусством и тесно смыкается со всей философской системой данного мыслителя.

Знаю, что именно эта часть работы встретит наибольшее количество нападок и упреков, заранее готова их целиком принять без возражений. Я иду так мужественно навстречу всем укорам, потому что нужно кому-нибудь сделать хоть слабую попытку в смысле установления связи между искусством и эстетикой. Наиболее существенный пробел составляет отсутствие очерка об искусстве и художественных направлениях XIX и XX века. Это объясняется исключительно тем, что у меня нехватило физических сил для этой работы, а из-за этого откладывать опубликование всей книги на целый год не имело смысла.

Но я просила бы моих критиков принять во внимание, что история эстетики находится до сих пор в состоянии худшем, чем была история искусства до применения в нем марксистского метода. До-марксистское искусствознание давало хотя бы культурную, в широком значении слова, среду, в которой возникало и развивалось то или иное художественное произведение и направление. Ничего похожего даже в отдаленной степени нельзя найти ни в одной истории эстетики. Они дают исключительно идейную преемственность эстетических учений, оторванную от социальной среды и искусства. Они даже не устанавливают связи между эстетикой и гносеологией данного мыслителя.

В полном сознании многих недостатков данной работы я все же решаюсь ее опубликовать, как первый опыт марксистского построения истории эстетики.

Один из возможных упреков, касающихся самой истории эстетики, я все же хочу по возможности отвести. Истории искусства и литературы предъявляется требование, чтобы она была Kunstgeschichte а не Künstlergeschichte, т. е. историей художества, а не художников. Это требование, вообще говоря, справедливо и по отношению к истории эстетики, она должна быть картиной эволюции эстетического сознания, а не отдельных эстетических учений. Но для создания истории эстетического сознания нужна прежде всего марксистски освещенная история эстетических учений, как абсолютно необходимая предварительная ступень. Не преодолев ее, нечего и помышлять об истории эстетического сознания. Кроме того для нее еще нужна гигантская работа по собиранию различных критических взглядов и отзывов современников всех крупнейших явлений искусства. Это еще непочатый угол работы, по крайней мере на пять лет.

Рассчитывать, что первое марксистское исследование истории эстетики может преодолеть все эти выходящие за пределы сил отдельного человека трудности, было бы наивно. Я еще раз подчеркиваю, что данная работа есть история, а не социология эстетики.

Большой камень преткновения в истории эстетических учений составляет классификация. Традиционная история эстетики, не мудрствуя лукаво, размещает материал по странам и эпохам так же, как и история искусств. Сейчас такое распределение материала уже никого не удовлетворяет, но все же еще не найдена окончательная и устойчивая классификация по идеологическим направлениями и по социально-экономическим укладам даже для истории искусства и литературы. Тем более это верно по отношению к эстетике. Данная здесь классификация имеет лишь предварительный черновой характер.

Здесь даны не только эстетические системы в тесном смысле слова и взгляды теоретиков искусства в широком значении слова. Иначе пришлось бы начать только с XVIII века, так как только тогда стала развиваться эстетика как наука о художественном восприятии.

Я выражаю признательность т. Маца за то, что он просмотрел мою рукопись тогда, когда она была еще в таком виде, что я ее сама не могла прочитать, а т. Маца совершил этот подвиг многотрудный и сделал мне ряд ценных указаний.

В конце каждой главы приводится лишь минимум литературы, а не вся библиография. В эту книгу, к сожалению, не попала глава о высказываниях различных марксистов, специалистов в других областях, как, например, Ленина, Бухарина, Меринга и других, по вопросам эстетики и искусства. Не вошли также главы о Гете, о неокантианцах—Германе Когене и Кассирере, и частичных последователях Шопенгауэра, Рихарда Вагнера и Фридриха Нитцше.

АВТОР

Москва, 25/II—28 г.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

Эстетика как особая философская дисциплина возникла в середине XVIII века. Александр Баумгартен—ее основатель—дал ей ее название. Слово «aesthesis» употреблялось уже в глубокой древности греческими мыслителями и поэтами. Оно встречается у Демокрита, Платона, Гомера и других. Слово «aesthesis» употреблялось в смысле чувственного восприятия, созерцания внешнего мира.

Проблемы эстетики, а тем более их решения, менялись с каждой новой общественной формацией. В древней рабовладельческой Греции, где господствующий класс воздвигал великолепные памятники искусства для совместного пользования всеми свободными гражданами, впервые был поставлен вопрос об общественном значении искусства (Платон и Аристотель). Там же впервые был выдвинут вопрос о прекрасном вне искусства (Сократ и Платон).

В древнейших памятниках письменности—египетской, индусской и китайской—еще не встречается указаний на постановку эстетической проблемы, хотя бы в мифической форме. Это обстоятельство обусловлено тем, что раньше складывается значительное искусство, важность которого становится общепризнанной. Когда художественные предметы, эстетическая и общественная—эстетическая и общественная ценность не есть нечто лежащее вне друг друга—ценность искусства прочно овладела общественным сознанием, общество в лице его отдельных выдающихся идеологов начинает задавать себе вопросы: что такое искусство, какова его общественная значимость, есть ли прекрасное вне продуктов человеческого творчества в самой природе. То, что раньше стихийно создавалось и воспринималось столетиями, начинает осознаваться. Когда художественная деятельность общества выдвигает вопрос о том, какими средствами можно достигнуть прекрасного, тогда возникает эстетика как попытка разработать нормы прекрасного.

Первым философским размышлениям о прекрасном предшествуют мифологические измышления о нем. Общеизвестны эллинские мифы о богине женской красоты и боге мужской красоты.

Так как восприятия прекрасного органически переплетены с ощущениями приятного и сознанием полезного и целесообраз-

ного, то у древних греков слово «калос»—красивый—первоначально означало «целый», т. е. физически здоровый, если речь идет об организме, или «целесообразный», если дело касается неодушевленных предметов. Первые эстетические размышления сводятся к определению и разграничению только что упомянутых понятий (Сократ и Платон). Так как в древней Греции искусство создавалось по инициативе и желанию общественных организаций, как общественное благо и как поклонение богу, т. е. как общественное религиозное дело, то отсюда проистекала потребность отождествлять прекрасное и доброе. Так как научный опыт греческого общества был еще невелик, то всякий продукт человеческого творчества, тем более художественного, обогащал общество новыми знаниями, новыми истинами. Отсюда—стремление сблизить прекрасное с истинным. Решения поставленных эстетических проблем давались в соответствии с общим уровнем научных знаний эпохи и мировоззрения того общественного класса, идеолог которого эти решения выставлял.

У древних греческих поэтов, как Гомер, Гезиод, Пиндар и Сафо, затрагивается вопрос о сущности творческого процесса; все они утверждают необходимость особого воодушевления и вдохновения, непреодолимого порыва к творчеству. В размышлениях греческих мыслителей об искусстве преобладает точка зрения, называемая в настоящее время философией искусства, а не эстетическая в тесном смысле слова. Последняя есть точка зрения зрителя, потребителя, т. е. в значительной мере субъективная. Греки же больше интересовались вопросами, каковы свойства художественного объекта: как надо соблюдать пропорции в статуе и здании, как строится драма, какое искусство надо признать общественно полезным и ценным. Точка зрения зрительская—эстетическая—приобретает популярность в Западной Европе лишь во второй половине XVIII века. Это событие совпадает с развитием промышленного капитализма. Тогда «высокое» искусство совершенно отрывается от производства и от жизни широких масс, становясь материально и умственно доступным лишь немногим. Поэтому естественно образуются две точки зрения: одна—зрителя, другая—творца самого искусства, интересующегося лишь так называемыми формальными вопросами. Правда, и до второй половины XVIII века подавляющая масса членов классового дифференцированного общества не была активным творцом искусства. Но в XVIII веке индивидуализм и связанный с ним субъективизм достигают, вследствие развития буржуазного общества, значительного развития, отсюда вытекает субъективно-зрительная точка зрения. Классическому искусству присущ монументально-синтетический характер искусства XVIII века, а тем более дальнейшему развитию искусства свойственен дифференциально интимный характер. Когда зрителем художественного произведения является масса, как это имеет место при наличии монументального искусства, тогда субъективная точка зрения зрителя затушевана, так как она тотчас же поправляется суждениями со-

седей, субъект расширяется до размеров коллективного сознания. Когда потребителем является изолированный индивид, как это имеет место при дифференцированном интимном искусстве, то тогда выпукло вырисовывается роль индивидуального сознания, субъективного вкуса. Отсюда происходит расцвет эстетики в XVIII и еще больше в XIX веке.

Характерной чертой, присущей античной эстетике, является слияние добра и красоты. Чем обусловлено смешение эстетических и этических ценностей в древнем мире по преимуществу? Нельзя объяснять это неспособностью к тонким логическим расчленениям, так как греки показали чудеса изощреннейшего анализа всевозможных логических категорий.

Нужно предположить, что тесная, нерасторжимая связь искусства с общественной жизнью греков, внедрение художественных элементов во все поры эллинского общественного быта толкало теоретиков искусства на путь слияния добра или общественного блага и красоты.

Правда, в XVIII веке в Англии происходило возрождение классического отождествления красоты и добра (у Шефтсбери) не в обстановке глубокого проникновения искусства в общественную жизнь, но в те исторические периоды, когда какой-либо общественный класс хочет оказать глубокое идейное влияние на общественное сознание, он начинает требовать слияния эстетики с этикой.

Разумеется, это обобщение не относится к революционному пролетариату XIX и XX веков, который заменяет—но не устраняет этику в широком общественном значении этого слова—глубоким классовым революционным сознанием мирового пролетариата и примыкающих к нему трудовых масс. Пролетариат стремится соединить искусство с революционной идеологией, которая несравненно шире понятия этики и включает ее в себе как частный момент.

Второй чертой, свойственной античной эстетике, является установление единства в многообразии как важнейшего условия, вызывающего сознание прекрасного. Этот принцип настолько универсален, что первые размышления о прекрасном должны были его констатировать и утвердить.

Греческая эстетика неизбежно должна была выдвинуть принципы единообразия в многообразии, симметрии, так как эллинское искусство было реальным классическим воплощением указанных принципов.

Принцип единства в многообразии как важное условие прекрасного встречается не только в античной эстетике, но и в эстетике XIX века, например у Фехнера и других представителей психологического направления. Карл Гроос и Конрад Ланге называют единство в многообразии, которое присуще не только эстетическим восприятиям, но и всему сознанию, монархическим принципом. Поэтому неправильно было бы привести античный принцип единства в многообразии в связь с пифагорейской

математикой. Гораздо вероятнее то объяснение, что они ясно усмотрели то, что есть в действительности. Ведь в самом деле эстетическое сознание подчиняется принципу единства в многообразии. Кроме того хозяйство античного города-государства характерно своим единством в многообразии, и, наконец, самый конструктивный монументальный стиль античного искусства в высокой степени монистичен при его многообразии.

* * *

Причины возникновения и развития эмпиризма, а следовательно эмпирической эстетики, сначала в Англии, затем во Франции общеизвестны, а именно: мощное развитие материальных производительных сил, ознаменовавшееся промышленным переворотом в Англии, бурной революцией во Франции, вызвали глубокий интерес к живым фактам изменчивой действительности, доступной чувственным восприятиям. Эмпиризм из гносеологии простирает свое действие на все отрасли познания, в том числе и на эстетику.

Что же касается господства классицизма во всей западноевропейской эстетике, начиная с XVI века, то относительно этого уже тоже твердо установлено, что классицизм был идеологическим костюмом как восходящей буржуазии XVI—XVIII веков, так отчасти и придворной аристократии того же времени. Оба класса черпали из одного богатейшего рудника залежи различных мыслей, пригодных для их взаимной борьбы. Точно так же на священное писание опирались как коммунистические секты и крестьянское движение XVI—XVII веков, так и землевладельцы под сенью католической церкви.

Рационализм в пестрой смеси с классицизмом благодаря несколько иным социально-экономическим условиям Германии был в ней выражен точно так же «просвещенной» буржуазией.

В XIX веке в Западной Европе смена идеологических направлений, в связи с ускоренным темпом развития техники, экономической и социальной жизни, становится много быстрее. Метафизическая эстетика уступает место психологической.

Почему метафизическая эстетика уступает место психологической? Потому что эмпиризм, наконец, овладевает немецкой философской мыслью под напором развития естественной науки. Оно же, в свою очередь, обусловлено поступательным движением материальных производительных сил общества, главным образом техники.

Одновременно развивается эволюционная, морализирующая и социологическая эстетика. И уже совсем в конце XIX века привлекает к себе внимание нормативная эстетика и обще-теоретическая наука об искусстве. Чем объясняется почти одновременное существование разнообразных упомянутых направлений в эстетике? Этот вопрос можно расширить. Почему в Западной Европе, главным образом во второй половине XIX века, существует

одновременно множество художественных направлений и группировок? Наличие разнообразных художественных течений связано своими корнями с множеством эстетических систем, а оба явления вместе являются, в свою очередь, плодом крайней социальной раздробленности современного капиталистического общества. Внутри класса буржуазии и землевладельцев борются различные группировки и тенденции.

Но все наличные направления эстетики имеют общее свойство: эклектизм, то есть отсутствие единства метода и множество внутренних противоречий.

Эволюционная и социологическая эстетика могла, разумеется возникнуть только в XIX веке, в развитом капиталистическом обществе. Эволюционная точка зрения в эстетике есть лишь применение эволюционной теории, вышедшей из биологии, простирающей свое влияние на буржуазную социологию. Эволюционная теория, удовлетворительно объясняя горы накопленных фактов в различных отраслях знания, не идет в разрез с классовыми интересами буржуазии, не грозит революциями.

Социологические объяснения в эстетике в сущности весьма мало социологичны. Факторы, выдвинутые Тэном—климат, раса, среда—точнее было бы назвать позитивистскими объяснениями. Эстетические воззрения Гюйо и Тэна имеют однако некоторые права на звание социологических, так как Гюйо и Тэн уделяют некоторое внимание труду как эстетическому фактору—политическому строю и социальной среде, а эстетические эмоции Гюйо рассматривает как социальное явление и фактор общественного развития. Впрочем последняя мысль не чужда очень многим эстетикам других направлений, в особенности морализирующим, так как очень трудно отрицать, что дважды два—четыре.

Теоретическая наука об искусстве Kunsttheorie стала заслонять собой собственно эстетику, так как последняя исчерпала свои силы и доказала бесплодность дальнейших изысканий ее прежними методами.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЭСТЕТИКА РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ГРЕЦИИ

В обществе древней Греции имели место двоякого рода социальные противоречия: во-первых, рабов и рабовладельцев, и во-вторых, класс рабовладельцев раздирался внутренними противоречиями между поземельной аристократией, промышленным классом и безземельными свободными крестьянами.

Благодаря развитию торговли и денежного хозяйства в VI веке до христианской эры в Аттике произошел ряд социально-политических сдвигов и кризисов. Уже в VII веке в этой стране землевладельцев и крестьян появились новые классы—городские промышленники, купцы и безземельные крестьяне. В союзе с безземельными крестьянами торгово-промышленный класс в VI веке свергает владычество аристократии и занимает ее место, произведя некоторые изменения в политическом строе — прежде всего уравнение в правах свободного сельского и городского населения Аттики.

Переходным моментом от аристократии к демократии в греческом понимании этого слова была тирания. Тирания была связана с торговым и промышленным расцветом Афин.

С образованием в первой половине V века Делоеского союза эллинских городов могущество Афин еще более возросло, так как Афины господствовали экономически и политически над всеми членами союза; в конце V века союз распался вследствие военного поражения Афин. В течение V века выделился новый, верхушечный слой буржуазии—банкиры, оптовые торговцы и судовладельцы. Первоначальные денежные операции исходили из храмовых касс; впоследствии ими занимались специальные люди—банкиры, вышедшие из вольноотпущенников и метеков. Иногда составлялись довольно значительные торговые компании и товарищества для возведения построек и других дел.

Благодаря росту богатства развивается вкус и потребность в роскоши. В то время как раньше искусство служило преимущественно для возведения и украшения общественных зданий, теперь частные жилища получают вид величественных дворцов, украшенных живописью, слоновой костью и золотом.

Во второй половине V века общественная жизнь Аттики характеризуется фактами, связанными с подготовкой и самым течением Пелопонесской войны, которая с перерывом длилась около двадцати лет. Товарно-денежное хозяйство Аттики (с главным приморским городом Афины) после Пелопонесской войны развивается еще интенсивнее [1]. Завелись значительные по тому времени промышленные предприятия, с 20 вольнонаемными подмастерьями, кроме рабов, исполнявших всю черную неквалифицированную работу. Эти мастерские изготовляли керамические, металлические (оружие, сосуды, украшения), ювелирные и текстильные изделия. Значительная часть товаров—эта продукция была именно товаром, так как предназначалась для рынка, и главным образом внешнего,—вывозилась в соседние «варварские» страны. Аттика же ввозила хлеб, меха, рыбу и рабов. Из продуктов земледельческого хозяйства Аттика вывозила вина и оливковое масло. Этот ход общественного развития вызвал некоторую экономическую, а вслед за ней и политическую дифференциацию. Социальное неравенство было особенно заметным. Борьба политических партий сильно обострилась. Платон, как известно, выражает самую крайнюю реакционность землевладельческой аристократической партии, которая вынуждена была уступить место демократической партии, т. е. представительнице усиливающегося промышленно-торгового слоя населения Аттики. Этому с первого взгляда противоречит общеизвестная коммунистическая теория Платона. Коммунизм Платона хотя имел в своей основе передел земли, общественную собственность на землю, но он весь был направлен против товарно-денежного хозяйства. Это очень ярко сказалось в диалоге «Законы». Аристотель уже отчетливо осознал непреодолимую для того времени силу товарно-денежного хозяйства и создал даже первый зародыш теории денег в «Политике».

Ко времени Демокрита, Платона и Аристотеля два класса—класс землевладельцев и класс буржуазии (оба класса были рабовладельцами) вполне оформились не только экономически и политически, но и во всех отраслях идеологии. Демокрит—ученик Левкиппа, основателя атомистической теории [2] — обстоятельно разработал учение своего учителя. Согласно теории Левкиппа и Демокрита все предметы природы состоят из мельчайших неделимых элементов, называемых атомами. Они различаются между собой лишь величиной, тяжестью и фигурой. Атомы разделены между собой пустотой, благодаря которой возможно движение. При столкновении тяжелых и легких атомов образуется вихреобразное движение. По Демокриту в природе царит строгая закономерность, исключительно причинная связь. Ex nihilo nihil

[1] Уже в Одиссее имеются весьма ясные указания на оживленную торговлю и наемный труд.

[2] Так, по крайней мере, думали раньше.

fit—это изречение направляет все познание. Демокрит, как это обстоятельно доказали марксистские исследователи, был выразителем новой общественной силы—разбогатевших откупщиков, ставших банкирами, подчинившими своему могуществу значительный слой населения.

Платон—яркий выразитель класса землевладельцев, который ясно чувствует, как из рук его ускользает экономическое и политическое первенство. Он судорожно пытается каким-нибудь проектом реформ восстановить общественное доверие к себе,—не к себе лично, а к своему классу. Платон известен как родоначальник учения о новом общественном строе, в котором земельная рабовладельческая аристократия для укрепления своей власти согласна владеть сообща всем имуществом. Платон как идеолог реакционного класса, для которого изменения действительности сулят лишь подрыв их былого могущества, приходит к утешительному для своего класса выводу, что действительный мир, подверженный непрерывным изменениям, призрачен; он есть лишь тусклый отблеск сверхчувственного мира неизменных сущностей—идей. Эти недоступные чувственному познанию, но умопостигаемые идеи являются источниками действительных вещей и их отношений. Вещи же составляют лишь тусклые бледные тени, комии идей.

Система Платона, как всякая идеалистическая система, изобилует непреодолимыми внутренними противоречиями. Укажу хотя бы на одно. Мир содержит много зла с точки зрения человека; соответствуют ли низменному и злому какие-либо идеи в умопостигаемом мире? Если и зло имеет своим источником вечную идею, то каким образом сверхчувственный мир есть мир совершенный, где все подчиняется верховной идее блага и т. д.? Человеческая душа созерцает идеи—сверхчувственные сущности, благодаря тому что сама душа есть сверхчувственная сущность. Под воздействием чувственных впечатлений душа, находясь в соединении с телом, вспоминает идеи, в соприкосновении с которыми она находилась до ее земного существования. Таким образом процесс образования понятий есть акт воспоминания.

Чувственные вещи суть материя, пробужденная идеями к действительному существованию, материя сама собой не может существовать. Наиболее совершенное выражение идеи в чувственной форме есть п р е к р а с н о е. Поэтому любовь к прекрасному, Эрос, есть в то же время мудрость, т. е. стремление к познанию сверхчувственного.

* * *

Обратимся к ученику Платона—Аристотелю.

Аристотель есть выразитель рабовладельческого торгового класса, который стремится завоеваниями покорить себе весь известный тогда мир.

Аристотель тщательно исследует эмпирическую реальную действительность. Он считается родоначальником научного естество-

знания. В области изучения общественных отношений Аристотель, в отличие от Платона, занимается не тем вопросом, каков должен быть общественный строй, а каковы действительные различные политические формы, их достоинства и недостатки.

Как истинный ученый, Аристотель сознает, что главным источником познания является чувственный опыт. Ему принадлежит знаменитое изречение: «Нет ничего в уме, чего не было бы в чувствие—Nihil est in intellectu puod non fuerit in sensu». Таковы прогрессивные научные элементы философии Аристотеля. Но наряду с ними мировоззрение Стагирита (Аристотель родился в Стагире) не порывает окончательно своего родства с учением Платона и содержит поэтому очень много метафизических моментов. Укажу лишь несколько таких частей, например учение об активной форме, определяющей пассивную материю, противопоставленную форме. Только форма реальна, материя же лишь возможна, потенциальна. Ум постигает формы; бессмертная душа есть «форма формы»—высшая субстанция; учение об энтелехиях, то есть разумных целях, осуществляющихся в природе, есть тоже метафизический момент. Таким образом наряду с научным, т. е. каузальным или причинным познанием природы, Аристотель ставил еще задачу телеологического познания вещей, т. е. постижения их конечных целей.

Аристотель отрицал платоновский трансцендентный (т. е. находящийся вне чувственной действительности) мир идей. По Аристотелю идеи также непосредственно имманентны вещам (т. е. немыслимы и не существуют вне их), как понятия имманентны чувственным восприятиям. Поэтому Аристотель заменяет слово идея (idea) термином форма (eidos). Материя в той же мере принадлежит форме, как форма материи.

* * *

Теории искусства возникают в непосредственной теснейшей связи с господствующим в данное время искусством. Это надо понимать не в таком смысле, что всякая теория искусства непременно опирается на искусство сегодняшнего дня, а это может быть искусство предыдущего периода, оно дает источник данным художественным воззрениям, как, например, Аристотель отправлялся не от современного ему, а от искусства предыдущего столетия. Поэтому, прежде чем рассуждать о художественных теориях Платона и Аристотеля, необходимо бросить хотя бы самый беглый взгляд на греческое искусство классического периода.

Художественная практика Греции была значительно богаче и разнообразнее созданных эллинами теорий искусства. После греко-персидских войн, тянувшихся первые два десятилетия V века, Эллада и ее важнейший центр Афины достигли небывалого расцвета и могущества. Перикл—признанный вождь афинской демократии (торгово-промышленных слоев)—был инициатором

грандиозного архитектурно-скульптурного ансамбля. Руководителем художественного исполнения плана Перикла был приглашен Фидий. Дивная деятельность и великие достижения Фидия были подготовлены его предшественниками. Пятый и четвертый века в истории Греции ознаменованы деятельностью ряда выдающихся скульпторов, архитекторов, живописцев. Искусство Греции впитало в себя все достижения Египта и передне-азиатского Востока.

Мирон (500—440)—его произведения—Дискобол (метатель диска), группа Афины и Марсия, Корова.

Пеоний—крылатая богиня победы Ники (423).

Поликлит (484—404)—копьеносец, юноша с победной повязкой, раненая амазонка, Гера Аргийская и атлеты-победители.

Все эти три художника впервые поставили в пластике проблему движения и нарушили прежний фронтальный стиль.

Поликлит стремился установить, какие пропорции существуют между различными частями человеческого тела. Художественное воспроизведение тела должно сохранять лишь идеализированное сходство с реальным телом. Античные писатели свидетельствуют о том, что Поликлит первый пользовался мотивом идущей фигуры. Он стремился сочетать спокойствие фигуры с ее движением. Головы произведений Поликлита очень похожи одна на другую. Индивидуальное выражение его не интересует. Общее построение, уравновешенность масс—вот те задачи, которые ставились Поликлитом в изображении фигуры.

От Скопаса (420—340) дошло до нас очень мало памятников.

Пракситель (390—337)—Афродита Книдская, Гермес, несущий Диониса, многочисленные сатиры и многие другие менее популярные произведения. Не решен вопрос о том, был ли Пракситель или Скопас автором группы Ниобид.

Леохару (390—320) принадлежат—Аполлон Бельведерский, Ганимед, похищаемый орлом, и, может быть, Диана Версальская.

Лизипп был кузнецом сначала.

Лизиппу (380—304) — другу и придворному художнику Александра Македонского, принадлежат кроме многих бюстов и статуй Александра Македонского знаменитая статуя (Апоксиомена)—юноша, очищающий свое тело от пыли после борьбы, многие статуи Геракла, а также не дошедшая до нас большая композиция отряда конных телохранителей Александра Македонского.

Все три великих скульптора—Пракситель, Леохар и Лизипп—современники Платона и Аристотеля. Как Платон так и Аристотель опираются в своих теориях искусства главным образом на художников V века. Основные художественные принципы Аристотеля—простота, величие и единство в многообразии—нашли свое классическое воплощение в прекраснейшем творении архитектурного искусства всех веков—в Парфеноне, построенном в 30-х годах V века. Архитекторами строителями Парфенона были Иктин и Каликрат; скульптурными украшениями руководил Фидий, под руководством которого работала большая группа художников всех специальностей (сам Фидий был не только скульптором, но и живописцем). Парфенон прост и величествен, составляет изумительное единство в многообразии составляющих его частей. Один фриз, тянущийся вдоль всех четырех стен, представляет собой великое разнообразие фигур, сохраняя единство замысла и исполнения себя самого и всего здания.

Греческая архитектура достигла своего расцвета уже в VI веке. Знаменитый Пестумский храм Посейдона дорийского ордена был

воздвигнут во второй половине VI века. Эгинский храм Афины относится к первой половине V века. Храм Зевса в Олимпии дорийского стиля, украшенный грандиозной статуей Зевса работы Фидия, построен около 460 года. Ко второй половине V века относятся следующие великолепные сооружения: упомянутый уже Парфенон, Пропилеи, смешанного дорийско-ионийского стиля, храм бескрылой победы, ионийского стиля; все они находились на афинском Акрополе. К тому же времени относится так называемый Фесейон дорийского стиля, посвященный вероятно богу Гефесту; он был расположен в городской черте Афин, недалеко от рынка. IV век беднее новыми постройками. К IV веку относится памятник Лизикрата—коринфского стиля (это круглая постройка, служившая постаментом треножника, который был подарен хорегу, т. е. лицу, содержавшему хор). В IV веке был построен Филиппом Македонским храм Филиппеон. К тому же времени относится сооружение грандиозного Галикарнасского мавзолея и Эрехфеона, ионийского стиля.

Греческая скульптура V и IV веков исполняла самые разнообразные назначения; она не всегда была связана с архитектурой. Например, гермы размещались на дорогах, на границах владений. На кладбищах сооружались надгробные памятники в виде рельефов. Рельефы же покрывали постаменты. Статуи атлетов—победителей в состязаниях—выставлялись в местах близких к аренам, где происходили игры и состязания. На площадях ставились нередко памятники выдающимся деятелям. В домах красовались изваяния домашних богов. Очень значительная часть произведений скульптуры была связана с архитектурой абсолютно и относительно; фигуры фронтонов, метоп и зофоров органически, абсолютно связаны с архитектурой; фигуры, помещавшиеся внутри храмов, были относительно связаны со всем зданием.

Материал, которым главным образом пользовались греческие скульпторы классической эпохи, были бронза и мрамор. Наряду с бронзой и мрамором были в употреблении также золото и слоновая кость для торжественных изображений культового характера, но также и другие материалы. Так, например, весьма дорогая техника золота и слоновой кости заменялась другой, производящей приблизительно такое же впечатление, а именно: комбинация мрамора с позолоченным деревом.

Живопись была теснейшим образом связана прежде всего с керамикой, с архитектурой, отчасти даже с скульптурой. Из греческих живописцев наиболее прославились Полигнот, Зевксис, Парразий и Апеллес. До нас ничего не дошло из творчества упомянутых художников, лишь литературные описания их произведений. Полигнот участвовал наряду с Фидием в украшениях обширного монументального храма Зевса в Олимпии. Зевксис занимал в живописи такое же положение, как Поликлит в скульптуре. Полигнот и Зевксис оказали огромное влияние на развитие живописного рельефа. Аристотель утверждает, что картины Полигнота делают душу великой и простой, и советовал воспи-

тывать юношество на картинах Полигнота; по всей вероятности картины Полигнота были посвящены сказаниям о героях. Живопись Полигнота допускала разного рода условности: одним деревом, например, обозначалась роща, одним зданием—город, одним кораблем—флот и т. п. Для ясности идей у отдельных фигур были подписаны их имена. Картина представляла собой раскрашенный рисунок.

Фидий воспитывался на искусстве этого живописца, учился у него композиции, заимствовал мотивы групп и фигур. Влияние Полигнота особенно сильно сказалось на живописцах. Аттические мастера расписных ваз всецело подчинились влиянию искусства знаменитого Фассосца (Полигнот родом с острова Фассоса). В вазовой живописи усваивается своеобразное расположение фигур полигнотовской композиции, заимствуются из них разные мотивы, выступает любовь к сценам с изображением душевных настроений.

В IV веке перспектива в живописи вероятно уже существовала. В картинах живописца Апеллеса, судя по описаниям, сохранившимся в древних текстах, уже имеется перспектива не в зачаточном, а в вполне разработанном виде. (Теоретически были сформулированы принципы перспективы в конце IV века Эвклидом, в его книге «Оптика»). Апеллеса все древние писатели прославляют, как величайшего мастера в области световых эффектов, причем ему приписываются картины, вся ценность и весь смысл которых заключался именно в этих световых эффектах. Плиний (римский писатель I века по Р. Х.) утверждает, что «Апеллес писал то, чего нельзя написать,—гром и молнию», что в Эфесском храме Артемиды сохранялся написанный Апеллесом портрет Александра Македонского в виде молниеносца, так что лицо и грудь царя казались освещенными этой молнией. Тому же Апеллесу приписываются попытки «приведения картин к общему тону»; он, говорят, покрывал готовые картины лаком, который одновременно и охранял их от пыли и грязи и смягчил «чрезмерную цветистость» красок.

Зевксиса Лукиан (выдающийся греческий писатель II века по Р. Х.) хвалит за тонкость линий и за «точное смешение красок и тушевку как следует». Квинтилиан (римский писатель и педагог I века по Р. Х.) приписывает Зевксису изобретение светописи. Плиний упоминает, что Никий—современник Праксителя—был мастером светотени.

Все классическое эллинское искусство характеризуется линейным стилем [1], т. е. ясной расчлененностью пространства, симметричностью линий и преобладанием линии над светотенью и живописными эффектами. Хотя в эллинской скульптуре допускалась раскраска, полихромия, но она не скрадывала линий, очертаний, твердости, ясности рисунка. Ясность композиции даже в длинных скульптурных лентах, покрывающих Парфенон и храмы

[1] Этот термин введен в словоупотребление искусствоведов Вельфлиным.

в Олимпии и в Этне, бросается в глаза, если сравнить ее с смутностью и спутанностью композиции барокко. Конструктивный и монументальный стиль эллинского искусства является отчасти причиной того, что подражание ему проходит красной нитью через многие столетия. Классицизм, словно феникс из пепла, вновь и вновь возрождается в разнообразнейших сочетаниях с элементами новой жизни.

V век ознаменован в истории Греции деятельностью трех великих трагиков—Эсхила (525—456), Софокла (496—406), Эврипида (480—456). Они создали канон трагедии, вызвавший к жизни знаменитое учение Аристотеля о пресловутых трех единствах, тяготевшее над умами писателей много веков, и также учение Аристотеля о катарзисе, т. е. очищении от аффектов при помощи трагедии.

Из многих пьес Эсхила сохранилось только семь. Из них все кроме «Персов» имеют мифологический сюжет. Эсхил сам участвовал в походах и сражениях против персов. Его пьеса «Персы» поражает тем, что в ней автор преисполнен жалости к побежденным, отнюдь не давая им отрицательной характеристики. Греческий зритель этой пьесы уходил с чувством удовлетворения, что не его родина потерпела поражение, чувствуя в то же время уважение и сострадание к побежденным; картина страданий побежденных должна была по замыслу автора пробуждать волю к победе.

Софокл создал около 120 драм, из коих приблизительно девяносто были трагедиями, остальные—сатирические драмы. До нас дошло 7 трагедий.

В Фиванской трилогии Софокла играет большую роль предсказание, идея судьбы. Но все же центр внимания трагедии сосредоточен на мысли, что человек должен быть всегда готов ко всяким превратностям судьбы; он должен знать, что счастье изменчиво и поэтому не быть заносчивым. Таков моральный смысл трилогии. С необыконовенной силой звучит имеющийся в трилогии жизнерадостный гимн человеческому труду:

«Много в природе дивных сил,
«Но сильней человека—нет,
«Он под вьюги мятежный вой
«Смело за море держит путь;
«Кругом вздымаются волны—
«Под ними струг плывет.
«Почтенную в богинях, Землю,
«Вечно обильную мать, утомляет он;
«Из года в год в бороздах его пажитей,
«По ним плуг мул усердный тянет.
«И беззаботных стаи птиц,
«И породы зверей лесных,
«И подводное племя рыб
«Власти он подчинил своей:
«На всех искусные сети
«Плетет разумный муж.
«И гордый лев пустыни дикой
«Силе его покорился, и пойманный

«Конь легкогривый ярму повинуется,
«И царь гор—тур неукротимый.
«И речь, и воздушную мысль,
«И жизни общественной дух
«Себе он привил; он нашел охрану
«От лютых стуж—ярый огонь,
«От стрел дождя—прочный кров.
«Благодолен! Бездолен не будет он в грозе
«Грядущих зол; смерть одна
«Неотвратима, как и встарь,
«Недугов же томящих бич
«Уже не страшен».

В пьесах Эврипида об «Ифигении» отсутствует идея рока. В них автор тонко передает внутреннюю душевную борьбу Агамемнона, которому предстоит либо пожертвовать жизнью своей дочери Ифигении, либо — интересами Эллады, борющейся против варваров. Точно так же Ифигения на протяжении пьесы вырастает из нежной, трепетно бьющейся девушки, потрясенной жестокой участью, в мужественную гражданку, сознательно идущую на гибель во имя интересов Эллады. Конфликт между интересами личности и коллектива и необходимость подчинения ему, первых второму, изображен Эврипидом с неотразимой силой. Аристотель называл Эврипида самым трагическим из всех тратрагических писателей. Сократ был учителем и другом Эврипида.

В V же веке жил знаменитый греческий творец комедии— Аристофан (450—380). До нас дошло только одиннадцать несомненно подлинных комедий. В них автор резко обличает недостатки афинской демократии, как их понимал представитель реакционных общественных слоев — Аристофан. Он резко нападает на софистов (он смешивает Сократа с софистами).

Первым автором греческой комедии считается Епихарм, живший в начале V века. От него, как и от других предшественников Аристофана, до нас ничего не дошло. Комедия перешла из Сицилии в остальную Грецию.

Первым автором трагедии был Фриних. Он превратил торжественный гимн—кантату, исполнявшуюся хором, в трагедийное действие введением одного актера. Эсхил ввел второго актера, Софокл—третьего. Роль хора менялась на протяжении V века, из единственного действующего лица на сцене он стал лишь участником среди других актеров. Кроме того, хор часто берет на себя роль перелицованного автора, выражает его мысли и чувства; в особенности это правильно относительно пьес Эврипида.

Хоровая лирика в V веке имела выдающихся представителей. Творчество Пиндара (522—442) обнимает всю область хоровой лирики; однако от его гимнов, пеанов, дифирамбов, церемониальных и плясовых песен остались только отрывки, собранные в 4 книгах. Пиндар—певец аристократии.

Эпос за исключением музыки и сценировки состоит из таких же частей, как трагедия, но длиннее последней. Объем эпоса

ограничивается способностью человеческой памяти усвоить ход событий и действий от начала до конца. Героический метр стал достоянием эпоса вследствие долговременной практики и опыта и весьма подходит для повествовательной формы.

IV век характеризуется расцветом риторики. Ряд выдающихся ораторов продолжает славные традиции Перикла.

Демосфен (384—322) был знаменитым противником Филиппа Македонского. Громовые негодующие речи Демосфена против Филиппа получили название «филиппик». Не менее красноречив и известен был его противник из македонской партии — Эсхин (390—323). Исократ (436—338)—ученик знаменитого софиста Горгия. Он, как и Эсхин, был сторонником Филиппа Македонского. Он был автором многочисленных, методически составленных речей и руководства для произнесения речей. Аристотель пользуется в своей «риторике» рядом примеров, заимствованных у Исократа. Исократ интересовался природой и особенностями искусства красноречия, которое он преподавал. Он полагал, что для овладения названным искусством необходимы природный талант и приобретенный опыт. Учитель красноречия— ритор должен не только знать все виды и приемы красноречия, но должен сам личным примером своей умело построенной речи воздействовать на своих учеников. Красивая речь должна, как и поэзия, использовать метрику и ритм. Исократ высказывает также свое отношение к различным видам поэзии. Например комедия встречает его порицание.

Когда афиняне, потерпев несколько поражений, издали указ, угрожавший смертью тому, кто стал бы говорить об обратном завоевании острова Саламина, Солон в одежде глашатая и в шапке Гермеса появился вдруг на народном собрании, поднялся на камень, с которого возглашали вестники, и с такой силой продекламировал элегию, что молодежь тотчас же отправилась «освободить прелестный остров и избавить Афины от хулы и позора». Так гласит летопись.

Во время похода спартанцы пели песни в шатрах. Вечером, после трапезы рослые молодые люди, сильные и статные, с длинными, завязанными на маковке волосами, в красных плащах, с широкими гладкими щитами, поочередно вставали, пели стихи вроде приводимых ниже, сопровождая пение соответствующими телодвижениями:

«Сразимся храбро за свою родную землю и умрем, не щадя живота, за своих детей. Вы, юноши, бейтесь стойко друг подле друга,— пусть никто из вас не подаст примера постыдного бегства или страха, пусть в вашей груди бьется великое и доблестное сердце [1]». Лучшему певцу доставался в награду большой кусок говядины.

---

[1] Заимствую сведения о роли орхестрики в Греции у Тэна—Лекции об искусстве.

Не только события боевой жизни, но и поклонение богам и героям сопровождались песнями и плясками. Наиболее чтимые праздники устраивались, как «оперные шествия и торжественные балеты» (Тэн).

Еще раз в заключение подчеркну монументальный, синтетический характер классического искусства, привлекающего к нему симпатии в течение тысячелетий.

Что касается общего колорита музыкального творчества этой эпохи, тут нужно отметить прежде всего тесную связь музыки с трагедией, основанную в свою очередь на общем для них культе Диониса. Музыка V века была по преимуществу музыкой культовой, в широком смысле этого слова. Дионис—наиболее «светский» из всех богов, бог веселья, вина, разгула. В честь этого бога распевались так называемые дифирамбы, которые исполнялись хором, сопровождались буйными плясками и звуками свирели, действовавшими на слушателя возбуждающим образом в противоположность лире, сопровождающей музыку, выражавшую интимные настроения человека. Дифирамб ценен был единством присущих ему художественных элементов—текста, музыки и танца. Из дифирамба развилась впоследствии драма, которая имела в себе те же самые элементы. Пение носило здесь речитативный характер. Пел, главным образом, хор (реже встречались музыкальные монологи и диалоги), который все время двигался по сцене в танцевальных ритмах. Основу для мелодии и всех формальных элементов музыки давал текст, по отношению к которому пение было чем-то служебным. Что касается инструментальной музыки, то она в свою очередь служила пению, сопровождая его в унисон, а в речитативах лишь подчеркивая интонацию. Музыкальные инструменты в древней Греции были весьма разнообразны. Кроме лиры (состоявшей сначала из трех струн, а после число их доходило даже до 18) и свирели, был у греков целый ряд и других инструментов. В трагедии часто применялся авлос, род флейты, сильно возбуждающий инструмент. На войне в ходу были духовые инструменты—трубы, флейты. На вакханалиях преобладали инструменты ударные, шумящие, звенящие. Не было лишь инструментов смычковых в Греции, в этом отношении последняя разделяла судьбу всех стран древности.

Применение музыки в жизни древне-греческого общества не ограничилось областью трагедии. Музыка, как и все искусства, была достоянием широких масс греческого демоса, она находила широкое применение во время общественных игр, а также в трудовой жизни (таковы, например, многочисленные песни пастухов, косарей, жнецов).

В последующие века, когда греческая культура стала клониться к упадку, а искусство, потеряв свою простоту, выявлялось уже в формах вычурных, манерных, рассчитанных на внешний эффект, и музыка пережила общие судьбы с пластикой. Утратилась естественная связь между музыкой и поэзией; наблю-

даются в это время частые смены ритма и тональностей, громоздкая инструментовка; развивается виртуозный внешне-эффектный стиль, нарушается художественное равновесие между элементами музыкального действия. В этом виде греческая музыка перешла в Рим, где она окончательно выродилась, ставши предметом роскоши, придатком разгульной жизни имущих классов. Единственная заслуга древнего Рима перед музыкальной культурой в том, что он сохранил и передал Европе сведения о греческой музыке. На этих сведениях основано сочинение писателя V века Боэция «О музыке», откуда по преимуществу наука черпает свои данные об античной музыке [1].

ДОСОКРАТИКИ: ПИФАГОРЕЙЦЫ, ГЕРАКЛИТ, ЭМПЕДОКЛ

Пифагорейцы, благодаря своему глубокому интересу к числам и метафизическому истолкованию их, набрели на интересные изыскания в области музыкальной гармонии. Пифагорейцев можно считать основателями учения о музыкальной гармонии. Октаву они назвали гармонией.

Чрезвычайно интересна та теория интервалов, которая выдвинута была Пифагором. Для своих изысканий он пользовался инструментом, назваемым монохордом, сущность которого заключалась в продолговатом полом ящике с одной струной и двигавшейся под этой струной подставкой. Подставка делила струну на две части, благодаря чему из нее можно было извлекать два звука, причем передвижение подставки давало возможность получать самые различные взаимоотношения между высотой этих звуков.

Была впрочем попытка в другой школе (так называемых «гармоников»), взявшей начало от Аристоксена, построить музыку на требованиях слуха, но и эта школа, в конце концов, сбилась на математические измышления. Пифагорейцы же первые расширили значение понятия гармонии. Они стали ее истолковывать как единство в многообразии и согласие противоположностей.

Пифагорейцы предвосхитили некоторые мысли Платона, например взгляд на добродетель как на гармонию. Пифагорейцы искали гармонию повсюду, не только в мире моральном, но и в мире космическом. Музыкальная гармония может, согласно Пифагору, очищать и успокаивать и исцелять тело.

Учение пифагорейцев о гармонии как единстве в многообразии легло в основу всех размышлений о прекрасном на протяжении двух тысячелетий.

Гераклит — древнейший основатель учения о диалектике — не избежал влияния пифагорейцев. У Гераклита, как и у пи-

---

[1] Весь отрывок о музыке заимствован мною у С. Чемоданова—История музыки, Киев, 1927 г.

фагорейцев, понятием гармонии исчерпывается прекрасное. Прекрасное обнимает также и моральное. Гармония рождается из противоположностей. В отличие от пифагорейцов Гераклит думает, что для постижения гармонии не нужно никаких вычислений: достаточно видеть внешний мир. Кроме видимой гармонии, есть также и невидимая, умопостигаемая гармония. По Гераклиту, доброе, полезное и совершенное тождественны.

Эмпедокл разделял учение пифагорейцев о гармонии как о единстве в многообразии. Единство образуется, по Эмпедоклу, благодаря любви или притяжению разнородных элементов.

ДЕМОКРИТ (460—370)

Демокриту не посчастливилось так, как Платону и Аристотелю, от которых дошли до нас десятки томов произведений. От Демокрита дошли до нас небольшие отрывки, состоящие иногда из одной коротенькой фразы. Но из того, что дошло, ясно видно, что Демокрит интересовался вопросами эстетики и теории искусства не менее Платона и Аристотеля. Между тем в книгах по истории эстетических учений имя Демокрита даже не упоминается. Только исследователь специально эстетических учений древности Julius Walter (1893) посвятил Демокриту небольшой очерк. Walter ставит Демокрита как стилиста рядом с Платоном; стиль его подобен стилю трагедии и лирики.

Весьма возможно, что Аристотель, который воспользовался многими достижениями мысли Демокрита — Аристотель часто на него ссылается,—кое-чем позаимствовался и в области теории искусств у Демокрита. Доказать это предположение трудно,

Я привожу здесь несколько фрагментов, приводимых Дильсом:

1) «Слова суть говорящие картины»—по Дильсу № 142 [1].

2) Простота в украшениях прекрасна—по Дильсу № 274.

3) Прекрасна везде соразмерность, избыток и недостаток не нравятся мне—по Дильсу № 102.

4) В телесной красоте есть нечто от животного, если она не скрывает под собой рассудок—по Дильсу № 10.

5) Ни одним искусством, ни одной наукой нельзя овладеть без обучения — по Дильсу № 59.

6) Все, что поэт творит, побуждаемый богом и святым духом, то прекрасно—по Дильсу № 18.

7) Нет ни одного поэта без некоторого безумия—по Дильсу № 17.

8) Размышлять постоянно о прекрасном есть призвание божественного духа — по Дильсу № 112.

Из приведенных фрагментов видно, что Демокрита интересовали не только условия прекрасного — соразмерность, ритм и

---

[1] У Дильса фрагменты снабжены номерами.

гармония, но и вопросы художественного творчества. Демокрит был далек, повидимому, от мысли, что можно установить строгие правила для поэта, хотя обучение для поэта необходимо и соблюдение правил достаточно для создания художественного произведения. В духе рационализма истолковывалась теория искусства Аристотеля в течение всего XVIII века. Демокрит же для этого не мог дать никакого повода и основания.

Достоен внимания еще следующий фрагмент:

9) Музыка—молодое искусство: не нужда ее породила, она возникла из уже развитой роскоши—по Дильсу № 144.

Девятый фрагмент свидетельствует о глубоком проникновении Демокрита в происхождение искусства. Я не хочу сказать, что Демокрит был прав, относя генезис музыки к высоким ступеням развитого общества; примитивное общество также имеет свою музыку. Но признание Демокрита, что музыка есть порождение роскоши, показывает, что в его время шло параллельное развитие роскоши и музыки. Свое наблюдение над современностью Демокрит сформулировал как теоретическое положение.

Демокрит, как видно из указаний Дильса, живо интересовался вопросами ритма и гармонии, происхождением гекзаметра и другими вопросами поэзии. Демокрит создал математическую теорию музыки [1]. Он же придавал большое значение вдохновению и гению поэта. Этот взгляд был очень популярен у софистов.

Демокрит оставил даже небольшой фрагмент о живописи, но в нем он занимается вопросом применения атомистической теории к разнообразным краскам.

СОКРАТ (469—399)

Сократ, насколько он известен из записок Ксенофонта и из диалогов Платона, уделял сравнительно мало внимания вопросам красоты и искусства, хотя сам был скульптором и сыном художника. Сократ сосредоточил все свое внимание на вопросах истины и морали. До нас дошли разрозненные формулировки, относящиеся к теории искусства и прекрасного. Сократу приписывается мысль, что для создания художественного произведения необходимо собрать, синтезировать отдельные элементы прекрасного, рассеянные в природе, подобно тому как Зевксис для создания картины красавицы Елены собрал в своей мастерской 5 лучших красавиц города. Художник, по Сократу, постигает и воплощает прекрасный дух при помощи тела. Скульптура есть отображение душевной деятельности при помощи фигуры. Предпочтение — думал Сократ —— нужно отдать воспроизведению добродетельных характеров, достойных любви.

Прекрасное воплощено не только в людях, но и в животных и в неодушевленных предметах действительности. Сократ особенно часто приводил примеры прекрасного из круга домашних

---

[1] До нас дошло анонимное, псевдо-эвклидовское учение о гармонии. Есть русский перевод И. Иванова.

животных, из предметов утвари и других вещей обычного употребления. Сократ указывал на то, что между ними нет ничего общего, несмотря на то, что они все достойны названия прекрасных предметов. Отсюда Сократ делал вывод: красота заключается в целесообразности каждого из них в отдельности; полезность предмета, приспособленность его к употреблению делает его красивым; например, золотой щит некрасив, а обыкновенный мусорный ящик может быть красивым. Сближение полезного, целесообразного и прекрасного после Сократа неоднократно повторялось в истории эстетической мысли. Очень поучительно, что Сократ ставил действительность выше искусства. Эта мысль в общем легла в основу рассуждений Платона об искусстве и прекрасном в реальной действительности. Искусство по Сократу есть лишь подражание природе.

ПЛАТОН (427—347)

Платон[1] был младшим современником Демокрита и его противником в метафизике.

Эстетические воззрения Платона рассыпаны по всем его диалогам и не представляют собой цельной системы. Слог Платона пересыпан художественными сравнениями и метафорами.

В диалоге «Гиппий старший»[2] Платон (в диалогах мысли Платона выражает Сократ) различает два вопроса: «что прекрасно?», «что такое прекрасное?» Из этого видно, что Платон фетишизирует прекрасное, превращает свойства вещей и взаимоотношения этих свойств в независимую абсолютную субстанцию. Платон ставит эстетическую проблему совершенно метафизически. Платон не дает в указанном диалоге положительного определения прекрасного; он лишь тщательно разграничивает понятия прекрасного, приятного, полезного. Полезное или приятное (пользуюсь переводом А. Болдырева в издании «Academia») есть в строе всех живых существ, во всех предметах, во многих установлениях и законах государства, однако не все перечисленное заслуживает по Платону названия прекрасного.

Далее, приятное наслаждение, получаемое через слух и глаз, также не совпадает с прекрасным.

Этот диалог выясняет глубокую противоположность метафизического мышления Сократа и Платона и диалектического (разумеется не в современном развитом понимании этого слова) мышления софистов.

---

[1] Платон происходил из аристократической семьи. Он был учеником Кратила, последователя Гераклита. Многолет был в общении с Сократом. Платон путешествовал в Кирену, Египет, нижнюю Италию, где познакомился с учением пифагорейцев; посетил Сицилию,где предполагал осуществить свои реформаторские планы.

[2] Некоторые ученые, например Шлейермахер и др., подвергали сомнению принадлежность этого диалога Платону, так как прямых свидетельств по этому вопросу не имеется, но большинство ученых все же склоняется к мысли, что названный диалог принадлежит Платону.

Вот что Гиппий — представитель софистов — говорит Сократу с полным основанием: Гиппий—«Дело в том, Сократ, что ты не рассматриваешь вещи в целом; так же поступают и те, с кем ты имеешь обыкновение рассуждать; вы выделяете прекрасное и каждую часть сущего и исследуете их, рассекая их в своих рассуждениях. Поэтому и сокрыты от вас столь великие и постоянные по природе своей отношения бытия». Прекрасно сказано!

Гиппий часто ссылается на общий здравый смысл, на common sense. Софисты были профессиональными лекторами, взимавшими плату за свой труд, за преподавание. Они интересовались, главным образом, политическими вопросами, в меньшей степени природой. По всей вероятности софисты выражали идеологию торгово-ремесленных слоев населения Эллады, тех, кто создавал товарно-денежное хозяйство Греции. Между тем Сократ и Платон были выразителями рабовладельческо-землевладельческого класса Греции. С этой точки зрения становятся понятными враждебность и насмешки Сократа и Платона по адресу софистов. Софистам приписывались обман, лживость, вероятно потому, что денежное хозяйство на первых порах кажется, а может быть фактически является, мошенничеством. Платон в «Законах» осуждает торговлю и роскошь, проистекающие, по его мнению, из денежного хозяйства.

Платон в диалоге «Горгий» в беседе с знаменитым софистом того же имени выясняет, что кроме прекрасного в себе «an sich Schönes» и «die Schönheit an sich»—идея прекрасного—есть еще относительная красота, связанная с удовольствием и пользой.

Платон еще не различал доброе, мудрое и прекрасное. В «Пире» он устами Сократа, излагающего мысли некоей мудрой женщины Диотимы Мантинейской об Эросе, провозглашает: «Мудрость направляется к прекраснейшему, а Эрос есть любовь к красоте», и в то же время Эрос как философ должен занимать место между мудрецом и невеждой.

«Знание прекрасно само по себе». Эрос есть великий гений, по Платону. Платон не выясняет, что такое гений. Карпов—русский переводчик Платона—полагает, что учение Платона о гении носит на себе следы влияния орфической школы.

В то же время Эрос есть стремление к благу и счастью.

Понятие творчества занимает у Платона значительное место. «Творчество многовидно; ибо всему, что из небытия переходит в бытие, причина есть творчество, а производители их—творцы».

Эрос—любовь к прекрасному—направляет все помыслы человека к истине и добру. Циммерман—исследователь эволюции эстетических учений—полагает, что добро, истина и красота, по Платону, не координированы (согласованы), а напротив прекрасное субординировано (подчинено) истине и добру. Прекрасное есть лишь чувственное выражение потусторонней сверхчувственной истины и добра. Красота таким образом является связующей

нитью между чувственным и сверхчувственным миром. Прекрасному отводится Платоном хотя и второе, но все же почетное место в мире. Но такая высокая оценка распространяется Платоном лишь на прекрасное вне искусства. К искусству в особенности к подражательному, точнее изобразительности драматической поэзии, предъявляется ряд запросов, о которых пойдет речь ниже. Прекрасное познается не дискурсивным мышлением, (т. е. рассуждением), а непосредственным созерцанием, интуицией. Эта мысль в XIX веке усвоена эстетикой Шопенгауэра.

В диалоге «Филеб» Платон ставит вопрос о прекрасном с психологической, субъективной точки зрения. Платон различает три вида наслаждения: первый—нечистый, неизбежно связанный с неудовольствием, страданием; к нему относятся все физические чувственные наслаждения; второй—чистый, т. е. свободный от страдания, к нему относится удовлетворение прекрасным; и, наконец, третий высший вид удовольствия есть познание. В этом же диалоге Платон перечисляет различные элементы и формы прекрасного: фигуры, краски, звуки и даже ароматы. Он обращает внимание на правильные геометрические формы как условия некоторых видов прекрасного; наиболее совершенной фигурой он считает шар.

Диалог «Республика или государство» [1] занят вопросом, какими качествами должны обладать правители идеального государства, «стражи строющегося города». Иа этого вопроса неизбежно вытекает вопрос о способах воспитания, культивирования требуемых качеств. Среди методов воспитания юношества в Греции пользовались особой симпатией музыка и поэзия. Что касается музыки, то Платон горячо отстаивает ее необходимость как воспитательного средства наряду с гимнастикой. Благотворного влияния музыки Платон касается не только в «Государстве», но и во многих других диалогах.

Поэзии Платон дает очень суровую оценку, несмотря на то, что высоко почитал ее; он готов изгнать поэзию Гомера, Гесиода и даже Эсхила за то, что их представления о богах, о божественном резко расходятся с его собственным взглядом на этот предмет. Мнения Платона о боге значительно отдалились от антропоморфизма гомеровых представлений о боге и приблизились к пониманию бога как метафизической идеи морали, как причины добра в мире. По Платону же всякий вид искусства должен строго и неукоснительно подчиняться задачам морального воспитания. Все, что противоречит последнему, беспощадно изгоняется из пределов идеального государства.

«И неблагоприличие, неблагоразмеренность, негармоничность суть сестры злословия и злонравия, а противные свойства сродни противному бывают сестрами или подражаниями рассудительности и доброго нрава.

---

[1] Я пользовалась русским переводом Карпова, который, по моему мнению, несколько христианизировал Платона.

Но только ли поэтов должны мы ограничивать и принуждать к тому, чтобы в своих стихотворениях представляли они образ благонравия, либо уже и не писали бы у нас, или требовать, чтобы и другие мастера ни на живописных картинах, ни на зданиях, ни на какой иной художественной вещи не изображали ничего безнравственного, постыдного, низкого и непристойного; а кто не может не делать этого, тому не позволять работать у нас [1]».

Платон со всей силой обрушивается на драматическую поэзию, так как она может оказать наиболее сильное действие на зрителей.

Вторая книга «Законов» Платона целиком посвящена вопросу о значении и видах искусства в идеальном обществе.

«Человек, хорошо воспитанный, должен быть в состоянии хорошо петь и плясать», утверждает Платон.

Хорошо петь и плясать означает, по Платону, не просто хорошую технику исполнения, но хорошее, моральное содержание песни и пляски. «Всякие телодвижения и напевы, выражающие душевную и телесную добродетель—ее самое или какое-нибудь ее подобие,—прекрасны, а все, выражающие порок, не прекрасны. Пение, пляска, игра на флейте и кифаре должны происходить одновременно. Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника».

Платон, таким образом, отрицал необходимость профессиональных музыкантов, отнюдь не отбрасывая самое искусство.

«Боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили передышки от трудов, божьи празднества, даровали муз, Аполлона, их предводителя... Боги дали нам чувства ритма, гармонии, сопряженные с наслаждением».

Хороводы воспроизводят поведение людей, их нравы и вкусы. Необходимо, прибавляет Платон, чтобы хороводы воспроизводили лишь то, что заслуживает подражания. Критерием достоинства и совершенства «мусического искусства» (т. е. песен и плясок) является не испытываемое наслаждение, а правильность воспроизведения. Она же заключается в верной передаче величины и качества подлинника. Тот, кто хочет здраво судить о произведении искусства, должен, по Платону, обладать: 1) прежде всего знанием того, что именно изображено, 2) затем, правильно ли изображено и 3) хорошо ли воспроизведенное исполнено словами, напевом, ритмом. Платон вменяет в вину поэтам развитие чрезмерной свободы. «Зачинщиками нестройного беззакония стали поэты».

В диалоге «Филеб» Платон перечисляет под именем искусства все то, что Кант впоследствии называл «механическими искус-

[1] «Государство», книга I.

ствами» в отличие от изящных искусств. К искусствам, по Филебу, относятся земледелие, медицина, прикладная геометрия, военное и морское дело.

Искусство «мусическое» должно служить средством воспитания массы, «толпы», по терминологии Платона, и юношества. Таким образом все искусства, как механические, так и изящные, должны служить, по Платону, какой-нибудь полезной общественной цели. Искусство, по Платону, имеет утилитарное значение. Этим Платон вовсе не хочет сказать, что прекрасное имеет утилитарное значение, так как прекрасное для Платона существует независимо от искусства, не сливаясь с ним, как особая идея.

В диалоге «Федр» Платон занимается анализом искусства речи. Платон, вопреки мнению софистов, полагает, что речь не является произведением искусства, если она подчиняется лишь внешним формальным условиям речи. Речь не только должна быть правильно построена, составлять стройное целое, состоящее из определенных частей; не только воспламенять гнев и укрощать его, возбуждать ненависть и смягчать ее. Речь, заслуживающая быть названной произведением искусства, должна содержать мудрые и нравственные идеи; она должна убеждать людей в превосходстве справедливого над несправедливым, а не отстаивать случайные мнения. Истинная риторика должна совпадать с истинной диалектикой, т. е. умением делить и соединять понятия так, чтобы добиться постижения истины. Эта мысль Платона легла в основание аристотелевского трактата о риторике. «Настоящего искусства слова, независимо от истины, нет и никогда не будет», поучает Сократ Федра. (В диалогах Платона устами Сократа высказываются мысли Платона.) Для подлинной художественной и мудрой речи необходимо «божественное вдохновение», думает Платон. В том же диалоге «Федр» Платон посвящает много внимания вопросам телесной красоты. Больше всего занимает Платона идеал мужской красоты. Идеалом такой красоты Платон считает Эроса, т. е. юношеское, гибкое, упругое тело.

Некоторые комментаторы думают, что под подражательной поэзией нужно разуметь только поэму и театральное зрелище, в особенности последнее. Если вторая и третья книги «Государства» могут дать повод для такого представления, то десятая книга упомянутого диалога уничтожает всякую возможность такого истолкования, так как она определенно устанавливает, что произведения живописи и всякого другого художественного и ремесленного мастерства есть подражание второй и третьей степени. Всякое искусство, по Платону, есть подражание: живопись и скульптура есть непосредственное подражание предмету, поэзия и в особенности музыка есть косвенное подражание поведению и голосу человека; танец также воспроизводит деятельность, характер, настроение человека. Архитектура менее всего подражательное искусство, и поэтому она удостаивается наибольшей похвалы Платона; однако и архитектор до известной степени

подражает живому организму. Из скульпторов Платон выше всех ценил Фидия, из живописцев—Полигнота и Зевксиса. Платон сознается, что он в восторге от поэзии. «Не восхищаешься ли ею, друг мой, и ты, особенно когда созерцаешь ее в стихе гомеровом?—И очень». Но он предъявляет искусству, так сказать, две претензии: во-первых, оно пробуждает нечестивые религиозные и нравственные представления; во-вторых, будучи подражанием третьего рода, оно отдаляет от истинной идеи вещи. Итак, Платон порицает искусство, потому что оно, по его мнению, недостаточно служит задачам религии, морали и философии. Но по существу Платон не выдерживает своей точки зрения до конца. Как видно из диалога «Законы», искусство все же остается в идеальном государстве, но приспособленное к его задачам. Искусство, по Платону, должно подчиняться верховной идее общественного блага.

Потребность в художественной деятельности коренится в природе человека, в избытке жизненной энергии. Птица и человек не поют, когда они голодны, когда они озабочены и опечалены. Уже у Платона встречается слово «игра» в применении к музыке, танцам и другим видам художественной деятельности. Оно употребляется в смысле противоположном серьезной деятельности. Эти две мысли Платона—об избытке энергии и об игре—слабо вяжутся со всей системой философских и эстетических воззрений Платона. По Платону задачи эстетические вполне совпадали и сливались с задачами этики и философии. Эти воззрения Платона обнаруживают, что его идеалом было целостное, недифференцированное общество. В нерасчлененном обществе все умственные потребности его находили свое удовлетворение в таком виде творчества, как религия, отвечавшая в нем запросам примитивного общественного сознания. Общество и класс, выразителем которого был Платон, не могли уже удовлетворяться примитивной религией; и Платон стремился заменить ее сложной идеалистической философией, построенной и изложенной таким образом, чтобы она удовлетворяла всем идеологическим, в том числе и эстетическим запросам класса поземельной рабовладельческой аристократии, сильно теснимой развивавшимся, наступавшим торгово-промышленным классом. Здесь кроется причина всех бесконечных противоречий в системе Платона: с одной стороны, потребность в нерасчлененном сознании, спутнике примитивного общества, с другой—сложная общественная жизнь, в которой горело пламя классовых противоречий и антагонизмов.

Враждебное отношение к изобразительности в искусстве свойственно не одному только Платону; оно присуще юдаизму и магометанству. Есть ли тут какая-нибудь общая причина? Запрещение создавать изобразительное искусство возникло у древних евреев в тот период, когда они были еще кочевниками, номадами. В таких же условиях кочевого быта возникло отрицание изобразительного искусства у арабов. Собственно изобразительное искусство, живопись и скульптура, может развиваться и процветать

лишь при оседлом быте. Запрещение так называемого моисеева и магометанского законодательства создавать изобразительное искусство, вероятно, есть мера борьбы с тенденциями к оседлости.

В идеальном платоновском государстве, конечно, не предполагалось кочевого образа жизни. Расцвет изобразительных искусств в Греции падает на V и IV века до новой эры, когда социальная борьба между классами поземельной аристократии и торгово-промышленным достигла высокого напряжения; при этом именно победивший торгово-промышленный класс с Периклом во главе принялся бурно, стремительно развивать и насаждать изобразительное искусство. Естественно было Платону—врагу нового класса победителя—враждебно относиться ко всем его художественным запросам, к его художественной идеологии. Платону было ближе, как реакционному мыслителю, более гармоническое общество кочевого периода. Разнородные причины приводят иногда к однородным результатам.

Метафизическая установка Платона на проблему красоты свидетельствует о том, что общественное сознание греков IV века было уже настолько расчленено, что образовалась особая категория восприятий, обобщенная в идее прекрасного.

Метафизические воззрения Платона на прекрасное стоят в разительном контрасте с позитивистским устремлением софистов связывать красоту с реальным конкретным предметом. В борьбе с софистами — выразителями интересов торгово-промышленных классов Греции V и IV веков—выросла вся метафизика Платона. Метафизическая концепция прекрасного у Платона выражает отчаяние и страх побежденного класса в возможности строить жизнь и искусство по своему желанию и для своих целей. Итак, даже эстетическая концепция имеет своей подпочвой, своим скрытым источником классовую борьбу. Из этого положения, однако, не вытекает, что все мысли такого идеолога ложны. Нет, некоторые мысли Платона весьма верны, например высокая оценка общественной функции искусства, в особенности ритмического, или, как Платон выражается, мусического. Когда класс делает усилие за свое экономическое и политическое сохранение и укрепление, то он может додуматься до весьма умных и верных мыслей. Мысль, вполне выражающая действительность, т. е. истина. добывается в действительной активной борьбе с природой и внутри общества.

Платон фетишизировал прекрасное, как добро и истину, в силу господства фетишизма в идеологии древнего землевладельческого класса. Античное землевладельческое хозяйство, вследствие примитивной техники, отличалось крайней застойностью. Неподвижность техники и социально-экономического уклада переносилась на идеологию. Отсюда вечность, нетленность идей, богов. Софистам—выразителям товарно-денежной тенденции развития греческих городов—был чужд фетишизм.

Платон поставил действительность как отображение, бледный отблеск идей, ниже самих идей.

Причина этого заключается в непримиримом разладе Платона с окружавшей его социальной действительностью.

Развивалось товарно-денежное хозяйство, разрушавшее весь строй древнего землевладения, выразителем которого, как уже отмечалось, был Платон. Из этого недовольства действительностью вытекают его планы переустройства общества на началах общинного владения рабами и землей. Из этого же источника проистекает его недовольство искусством, скажем трагедией Эврипида, бывшего выразителя греческого «просвещения», т. е. идеалом борющегося, крепнущего и прогрессивного класса.

Искусство является одной из составных частей социальной действительности. Этим обусловлено то положение Платона, что искусство ниже действительности, так как оно отражение второй степени, тень тени.

АРИСТОТЕЛЬ[1] (384—322)

Знакомиться с эстетическими воззрениями Аристотеля приходится, главным образом, на основании его «Поэтики»; но в других его произведениях также рассыпаны различные эстетические замечания; в особенности важен тот раздел в «Политике», в котором Аристотель обсуждает вопросы воспитания; некоторый интерес представляет и его «Риторика». От «Поэтики» дошел до нас небольшой отрывок. Как показывает название книги, вопросы общей эстетики в ней разбираются лишь попутно и бегло.

Аристотель отправлялся от платоновой теории искусства как подражания действительности, но в то время, как Платон осудил искусство на низшую ступень прекрасного, как подражание второй и третьей степени, Аристотель высоко ценил искусство, в особенности поэзию, которой он приписывал высокое, «очищающее» значение. Аристотель сохранил также и второе положение Платона, что искусство есть чувственное воплощение «отношений». Здесь выявляется старая традиция пифагорейцев, рассматривавших все явления действительности как числовые соотношения, а тем более такие явления, основу которых составляют гармония и ритм; в произведениях искусства всегда налицо гармония или

---

[1] Аристотель—сын врача и именно придворного врача при македонском царе,—родился в г. Стагире, греческой колонии во Фракии. В течение 20 лет Аристотель состоял членом Платоновой академии. Затем был приглашен в качестве воспитателя ко двору македонского царя. Александр Македонский был его воспитанником. В 30-х годах IV века Аристотель вернулся в Афины, где основал свою школу. Во время восстания Афин против македонского владычества Аристотель был обвинен в оскорблении религии; он был принужден бежать и умереть в изгнании. В течение своей жизни Аристотель пользовался значительным благосостоянием. Он написал, отчасти при помощи своих многочисленных учеников, множество книг. В своих произведениях Аристотель весьма часто упоминает Демокрита и полемизирует против платонова учения об идеях.

ритм, или то и другое вместе. Отсюда же происгекает определение Аристотеля, что художественный предмет не должен быть слишком велик или слишком мал.

Поэзия, думает Аристотель, ближе к философии, серьезнее и значительнее истории: поэзия трактует общее, история — единичное. Общее заключается в необходимом и характерном, единичное—в случайном. Аристотель, в противоположность Платону, признает, что искусство дает возможность постигнуть общее, а не только единичное и конкретное.

Все искусства подражают чему-либо, но они различаются между собой предметом, средствами и материалом подражания. Средства поэзии—слово, гармония, ритм. Подражание различается по тому, как оно совершается и по предмету подражания. Например, один воспроизводит события, как что-то постороннее для себя,—так поступал Гомер. Другой воспроизводит события так, будто он сам участник событий, сам заинтересован в их ходе и исходе. Аристотель, повидимому, предпочитает первый, гомеровский подход художника к своей теме, предмету воспроизведения.

Две причины произвели на свет искусство, и обе они коренятся в природе человека. Во-первых, подражание присуще людям от природы: люди тем и отличаются от животных, что очень способны к подражанию; благодаря ему люди приобретают массу знаний, в особенности первое знание. Во-вторых, продукты художественного подражания доставляют человеку удовольствие. Предметы, которые в действительности возбуждают отвращение, будучи воспроизведенными, доставляют удовольствие. Созерцание воспроизведенного доставляет, по мнению Аристотеля, знание, а приобретение знания сопровождается удовольствием. Здесь мысли Аристотеля и Платона соприкасаются. Платон видел высший смысл духовной деятельности человека в познании, в постижении истины. Аристотель усматривает одну из функций искусства в приобретении знаний. Кроме того, искусство не только подражает природе, но и продолжает начатое и недоделанное самой природой. Таким образом, по Аристотелю, три силы порождают искусство: 1) упражнение, деятельность, удовлетворение стремления к подражанию и связанное с ним удовольствие, 2) потребность в познании, удовлетворяемая подражанием. Наконец, третье условие, участвующее в создании поэзии, заключается в том, что существуют особо одаренные люди, чуткие к гармонии и ритму. Они-то и являются творцами искусства, со гласно Аристотелю.

Любопытно, что Аристотель не упоминает о деятельности и роли воображения в художественном воспроизведении. У него нет понятия гения, творчества. Кроме того, он ничего не отмечает относительно прекрасного в природе, в действительности вне искусства. В этом вопросе Аристотель составляет противоположность Платону.

Аристотель не истолковывает подражания как точную копию действительности; напротив, если некоторое отступление от действительности содействует живописности описания, то оно вполне допустимо. Подражание должно превосходить образец. Здесь опять интересно сопоставить мысли Платона и Аристотеля. По Платону искусство тем терпимее, чем ближе его продукт к его идеальному прообразу, к идее предмета, не затемненной ее случайной земной оболочкой. Отсюда на практике получается идеализирующее искусство, как «Дорифор» Поликлита, старшего современника Платона. Согласно Аристотелю, художественный предмет должен выражать не только родовую субстанцию, но и индивидуальный облик. Отсюда в художественной практике являются идеализированные портреты работы Лизиппа—современника Аристотеля. Из сказанного не следует, что Поликлит и Лизипп сознательно воплощали в своих произведениях эстетические идеалы Платона и Аристотеля. Исторический процесс протекал как раз в обратном порядке. Поликлит и Лизипп творили свои статуи согласно общепризнанным принципам своего времени, бессознательно руководившим зрителями в их одобрительных или порицающих суждениях. Платон и Аристотель теоретически формулировали эстетические критерии общества своего времени.

Аристотель указывает пять принципов художественной критики. Произведения искусства, в частности поэзии, заслуживают порицания, если их содержание 1) логически невозможно, 2) непонятно, 3) вредно для нравственности, 4) заключает в себе противоречия, 5) идет в разрез с правилами искусства. Таким образом Аристотель признает наряду с Платоном этический критерий содержания искусства, но сверх того выдвигает формально-художественный критерий.

Очень большой и заслуженной известностью пользуются взгляды Аристотеля на трагедию. Поэтому на них следует несколько остановиться. Аристотелю принадлежит знаменитое учение о пресловутых трех единствах. Гегель в своем курсе «Эстетики» обстоятельно обсуждает аристотелевские правила трех единств. Аристотель говорит, что трагическое действие не должно происходить больше одного дня. Но он не говорит о единстве места. Сами греческие поэты не соблюдали его, как, например, Эсхил в «Эвменидах» и Софокл в «Аяксе». Несмотря на условность разбираемого правила, в нем, по мнению Гегеля, содержится та справедливая мысль, что частая перемена места действия представляет некоторое неудобство для сосредоточения воображения. Поэтому Гегель рекомендует держаться «счастливой середины», т. е. не слишком резко нарушать и не слишком точно соблюдать правило. Также относительно и условно второе правило—единство времени. Ненарушимо только правило единства действия. Оно состоит, по Гегелю, в осуществлении какой-нибудь определенной цели. «Истинное единство может иметь свое начало только в целом движении, устроенном так, чтобы главное столкновение было сообразно характерам и целям лиц

и уничтожало бы их противоположность». Цель и интерес действия должны быть тесно связаны с характерами действующих лиц.

Трагедия есть воспроизведение действия важного и законченного, порождающего страх и жалость,— думает Аристотель. Самое важное в трагедии—действие, а не характеры. Завязка и развязка трагедии должны быть не случайными, а вытекать с необходимостью из изображаемых характеров и их поступков. Страшное и жалкое впечатление может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать из хода событий. Второй прием есть преимущество хорошего поэта. Трагедия должна избегать изображения чудесного, так как чудесное не имеет ничего общего с трагическим по существу. Характеры в трагедии и должны быть благородны, правдоподобны, но в то же время превосходить обычные характеры. Нельзя изображать переход от счастья к несчастью благородных героев, так как это возбуждает справедливое негодование и отвращение зрителя. Точно так же нельзя рисовать переход от несчастья к счастью порочных людей. Сострадание возбуждает лишь невинно несчастный, т. е. герой, впадающий в несчастье по ошибке. Язык героев трагедии должен быть строго обдуман: в слабых частях произведения, где слабы мысли и вялы характеры, должен быть блестящий язык; напротив, там, где характеры ярко себя проявляют, такой язык излишен. Язык должен быть ясный, но не «низкий», т. е. общеупотребительный. Хор в трагедии имеет такое же значение, как актер. Он должен играть такую роль, какую ему предоставил Софокл, а не Эврипид. Аристотель оспаривает мысль Платона, будто бы трагедия годится для черни и для юношей, а эпос—для благородных, зрелых граждан. Напротив, Аристотель ценит трагедию выше эпопеи, из которой можно выкроить несколько трагедий; каждая из них в отдельности производит более сильное впечатление, нежели все вместе. Краткость поэтического произведения, легкая обозреваемость произведения—важное условие его совершенства.

Очень значительный интерес представляет аристотелевская теория «катарзиса». Согласно этой теории сострадание и страх, возбуждаемые трагедией, освобождают, очищают зрителя от подобных аффектов.

Некоторые критики утверждали, что катартическое значение трагедии заключается в том, чтобы возбудить в зрителе бурные аффекты страха и сострадания, с тем, чтобы они, подобно буре, очищающей воздух, уносящей с собой все застойные, нездоровые испарения, извлекали из души зрителя угнетающие аффекты страха и сострадания. Корнель—знаменитый французский трагик XVII века—дал психологически-моральное истолкование катарзиса. Корнель полагал, что трагедия является предостережением зрителю; при помощи художественного произведения зритель осознает скрытые в нем аффекты и освобождается от

них благодаря страху перед ожидающими его самого последствиями подобных же поступков. Другими словами, Корнель понимал катарзис как общественно-воспитательное воздействие на массу зрителей.

Корнель истолковал мысль Аристотеля таким образом: «жалость к ближнему, постигнутому несчастьем, возбуждает в нас страх, что и нас может поразить подобное же несчастье; этот страх вызывает желание избегнуть его, а это желание—стремление очистить, умерить, исправить, даже искоренить страсть, вследствие которой лицо, возбуждающее наше сожаление, перед нашими глазами навлекает на себя несчастье, так как разум каждому из нас говорит, что избежать действия можно только устранением причины» (цитир. по Лессингу). Таким образом, по Корнелю, трагический страх и сострадание служат орудием очищения от всех страстей и пороков.

По мнению Лессинга — знаменитого немецкого критика XVIII века—Аристотель предполагал, что сострадание непременно заключает в себе и страх, так как страдание может возбуждать лишь то, что одновременно может вызвать в зрителе и страх. Страх—необходимый ингредиент сострадания, но не обратно, потому что страх за самих себя может не содержать сострадания. Трагическое сострадание, в отношении милосердия, должно очищать душу не только слишком сострадательного человека, но и такого, который питает слишком мало сострадания. Трагический страх должен очищать того, которого повергает в тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное, невероятное.

Аристотелева теория катарзиса терзает уже более двух тысячелетий всех мыслителей, занимавшихся вопросами искусства. Причина их затруднений состояла исключительно в том, что они вырывали аристотелеву теорию катарзиса из исторической среды, в которой она возникла; они пытались объяснить ее из абстрактной природы человека, а не из конкретных исторических условий, вызвавших к жизни означенную теорию. Катарзис есть теория эстетического воздействия знаменитых трагиков V века на эллинов V и VI веков, а может быть в более позднее или раннее время. Цель поэзии, согласно теории Аристотеля, в частности трагедии—очистить читателей, слушателей и зрителей при помощи страха и сострадания от подобных аффектов. Страх и сострадание возбуждают в человеке неудовольствие; трагедия превращает их в удовольствие, как бы освобождая зрителя от названных аффектов. Вот те скудные сведения, которые доставляет фрагмент, оставшийся от вероятно когда-то обширного произведения поэтики. В «Политике» Аристотель отсылает к «Поэтике», в которой якобы всесторонне развита его мысль о сущности катарзиса. Это указание свидетельствует о том, что в первоначальной «Поэтике» Аристотель посвятил теории катарзиса много внимания. Трагический аффект страха, по Аристотелю, отличается от реального страха тем, что последний связан с конкретным представлением какой-либо определенной предстоящей опасности. Трагиче-

ский же страх заключается в беспокойстве за возможные неизвестные опасности, которым постоянно подвергается человеческая жизнь. Греческая трагедия V века внушает зрителю страх вообще перед возможными превратностями человеческой жизни. Воспитательное или очищающее значение такого чувства, вероятно, представлялось таким образом: воины, часто бывавшие в боях и подвергавшиеся опасностям и лишениям, закалены и не испытывают такого панического страха, как молодые бойцы; спартанцы, систематически приучавшиеся к условиям боевой жизни, победоносно выходили из всяких столкновений. Такого рода закаляющее действие имеет греческая трагедия V века для зрителя классической Греции. Что касается жалости, возбуждаемой героями трагедии, то она имеет явно морально-воспитательное назначение. Это ясно видно из трагедии Софокла—«Эдип в Колоне». Эллины питали суеверие, что лица, настигнутые ударами судьбы, заслужили их и внушали неприязнь. Софокл показывает своей Фиванской трилогией («Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Антигона»), что люди бывают наказаны без внутренней вины, в силу случайного стечения обстоятельств, что они заслуживают всяческого сострадания. В трагедии Софокла красной нитью проводится мысль о важности и значительности внутренних моральных мотивов, намерений человека, а не формальных внешних проявлений его деятельности; нарушение или соблюдение морального принципа, по Софоклу, гораздо важнее, нежели нарушение или соблюдение правовых норм. Так Эдип совершил ряд тяжких преступлений, но их не только не желал, а страстно противился им, и поэтому он заслуживает прощения и даже награды в конце его мученической жизни; он умирает не как обыкновенный смертный, а осененный «благодатью»—особым вниманием бессмертных и смертных. Итак, катартическое значение греческой трагедии для эллина дохристианской эры заключалось в том, что она подготовляла зрителя к философски-спокойному отношению к превратностям и случайностям человеческой жизни, в том, чтобы освободить грека от суеверной неприязни к несчастным и возбудить к последним живейшее участие.

Аристотель признавал огромное значениие также и комедии. Под комедией Аристотель разумел отображение безвредного уродства и низменного порочного. В комедии, по Аристотелю, никто никого не убивает. Что касается смешного, то это вовсе необязательный элемент комедии. Ирония, насмешка и шутка суть средства, которые употребляются комедией для воздействия на слушателей также в целях «очищения» и поучения.

Трагедия и комедия произошли из песен.

Занятие музыкой имеет, по Аристотелю, троякое назначение. Во-первых, музыка—средство облегчить усталость, как танцы, сон и вино. Во-вторых, она—орудие нравственного воспитания, приучая наслаждаться чистым удовольствием. В-третьих, музыка—достойное занятие во время досуга.

Музыка, как и драматическая поэзия, способствует очищению страстей. При помощи ритма и мелодии музыка воспроизводит настроение гнева и кротости, спокойствия и мужества, равно как и все прочие душевные состояния, и притом подражание так близко к естественным проявлениям этих состояний в действительности, что, слушая те или другие ритмы и мелодии, люди сами настраиваются так или иначе. Посмотрите, в самом деле, каковы бывают люди под влиянием священных песен, когда они слышат звуки, сильно действующие на их души: они чувствуют себя тогда как бы исцеленными и очищенными. Такие же сильные впечатления испытывают, конечно, и те, которые находятся под влиянием музыки, возбуждающей в них сострадание и всякий другой аффект; разница зависит от степени восприимчивости каждого, но несомненно, что все чувствуют в душе своей какое-то очищение и облегчение, не лишенное удовольствия, пишет Аристотель.

Аристотель, как и Платон, отдает преимущество музыке перед всеми другими отраслями искусства, так как она лучше живописи и скульптуры умеет передать душевное движение.

Наряду с величиной, гармонией и ритмом Аристотель придавал исключительное значение принципу единства в многообразии. Единство в многообразии Аристотель понимал таким образом: если в поэме речь идет только о Геракле и его подвигах, то это еще не означает единства; если все события, описанные художником, выражают одну мысль, если все разнообразие положений характеров, переживаний вытекает друг из друга, образует органическое и логическое единство, то это есть то единство в многообразии, которого Аристотель справедливо требовал от произведения искусства.

Учение Аристотеля обычно относят к разряду формально-эстетических теорий, а теорию Платона—к так называемым Gehalttheorie. Но и Аристотель отнюдь не игнорирует содержания, как видно из его теории катарсиса и его пяти принципов художественной критики.

Аристотель доказывает, что математические положения могут быть красивы. Отсюда он делает такой вывод: так как в математике отсутствие понятие цели, и тем не менее там есть место красоте, то стало быть красота не связана с наличием цели. Эти рассуждения направлены против сократовского положения о связи красоты и целесообразности. Аристотель же полагал, что понятие закономерности и порядка, определяющее жизнь мироздания, есть существеннейшее определение красоты. Вместо сократовского объединения целесообразности и красоты Аристотель выявляет соединение закономерности и красоты.

Аристотель расчленяет двоякий смысл понятия «прекрасный» в его обычном словоупотреблении его современниками, конечно, Для того чтобы выяснить двусмысленность и даже многозначность слова «прекрасный», достаточно принять во внимание противоположное значение слова; например, противоположность красивого дома—непригодный дом, красивого животного—безобраз-

ное животное. Отсюда ясно, что Аристотель различает несколько видов красоты: один, зависящий от порядка и симметрии, другой—от здоровья и силы, третий—от приноровленности его к своему назначению, короче от его целесообразности. Каждый возраст человека имеет благодаря такому определению своеобразную, ему одному лишь свойственную красоту.

* * *

Едва ли правильно называть теорию Платона и Аристотеля эстетическим в современном смысле слова, так как они, главным образом, исследуют не состояние сознания, а свойства художественного объекта и его общественное значение. Только теория Аристотеля о «катарзисе», причиняемом трагедией, может быть отнесена к эстетике в современном значении слова, так как катарзис—это состояние субъекта, это воздействие художественного предмета на сознание слушателя и зрителя.

Теория искусства Аристотеля в высокой степени рационалистична. Она указывает поэту принципы построения его произведения, как-будто их значения было бы достаточно для создания поэтического творения.

Дать классовую характеристику эстетических воззрений мыслителя представляется в высшей степени трудным, много труднее, чем дать классовую характеристику всего его мировоззрения в целом. Поэтому нельзя анализировать эстетические взгляды мыслителя с точки зрения классовой теории независимо от всего мировоззрения, от всей идеологии, выражаемой данным мыслителем.

Очень трудно дать точную классовую характеристику теории искусства Аристотеля и эстетических воззрений Платона.

Оба они несомненно выразители рабовладельческого класса. Но Платон есть выразитель рабовладельческой поземельной аристократии, а Аристотель—серединных социальных групп своего общества, которые он прославлял в своей «Политике». Платон—реакционер, Аристотель—просветитель. Разительный контраст заметен в их взглядах, в метафизике и эстетике и по всей идеологической линии.

Оба признают великое общественное значение искусства, но Платон крайне недоволен современным ему искусством и даже предлагает изгнать профессиональных поэтов из идеального государства [1], предпочитая художественную самодеятельность общества, а другой придает неоценимое значение деятельности поэта, исцеляющего людей от подавляющих их аффектов. Все три мыслителя: Демокрит, Платон и Аристотель признают моральную цель и значение искусства.

Правда, их отделяет друг от друга значительное количество лет, но темп общественного развития в IV веке до новой эры

[1] Платон отнюдь не предлагает изгонять дидактическую поэзию, музыку, танцы.

нельзя представлять по современному масштабу. Вместе с введением паровых и электрических двигателей в современном производстве и на путях сообщения сильно ускорилось и движение исторических событий. Однако и в Элладе за сорок лет успели произойти некоторые сдвиги в обществе.

При жизни Аристотеля Афины подпали под македонское владычество. Это означало некоторое ослабление класса землевладельцев. Вместе с экономическим и политическим ослаблением класса теряется значительная доля влияния его идеологии. Безудержный идеализм Платона должен уступить место эмпиризму, которым так богат Аристотель. Эмпиризм Аристотеля сильно смешан с рационализмом.

Аристотелева теория искусства, и в частности драмы, проникнута одновременно эмпиризмом и рационализмом. Эмпиризм его заключается в том, что он опирается на современную ему поэзию, анализирует ее строение. Но он эти черты современной ему драмы возводит в ненарушимое правило; это приближает Аристотеля к метафизическому рационализму.

Его отрицательное отношение к чудесному в трагедии тоже изобличает его рационализм. Аристотель относится положительно к современному ему искусству; поэзию и риторику он тщательно анализирует.

Как уже отмечено было, аристотелева теория катарзиса основана на наблюдении над воздействием трагедий Эсхила, Софокла и Эврипида на греческого зрителя. Идея неотразимой судьбы, вложенная в их традиции (Эсхила и Софокла, особняком стоят драмы Эврипида), действительно возбуждала в зрителе аффекты страха и жалости к невинным жертвам всекарающего рока, и зрители подготовлялись таким образом более спокойно, безропотно встречать неотразимые удары судьбы.

Теория катарзиса неприложима к трагедиям нового времени, скажем к трагедиям Шекспира, не только потому, что идея рока исчезла или во всяком случае значительно ослаблена [1]. Новая трагедия изображает борьбу аффектов внутри человека и столкновения его с внешней средой. Эта борьба также обычно кончается гибелью одного или нескольких лиц, причина их гибели кроется в бесплодности борьбы изолированного индивида с окружающей средой. Не случайно и в высокой степени характерно, что художественная литература новейшего времени сравнительно бедна пьесами трагического характера.

Это происходит от того, что современный человек остро сознает тщетность единоборства отдельного человека с природой или общественной средой. Но тут вполне уместен вопрос: возможна ли трагедия, берущая на себя разработку сюжетов борьбы небольшого коллектива с социальной средой? Вполне возможна. Великолепные произведения можно создать, если взять темой

[1] Метерлинк старался вновь возродить идею рока.

борьбу кучки спартаковцев в военной Германии или показать революционную борьбу масс в атмосфере предательства вождей.

Современное капиталистическое общество с его бурной классовой борьбой и внутренними конфликтами личности, в которой неустанно борются два мира—психо-идеологические напластования веков с новыми устремлениями в грядущее—представляет благодарнейший материал для творческого преобразования общественного сознания при помощи трагедии. Эстетическое воздействие такой трагедии было бы своеобразным «катарзисом»—очищением от коросты и проказы старого мира

Теория искусства Аристотеля менее проникнута метафизикой, нежели все остальные части его мировоззрения.

Аристотель тщательно исследует душевные силы—источник искусства—способность к подражанию и любовь к знанию; результат художественного воздействия—катарзис—приемы построения речи, драмы, эпоса. Мысль Аристотеля вращается среди весьма реальных предметов, доступных наблюдению и опыту.

Чем объяснить такой реалистический антиметафизический характер размышлений Аристотеля об искусстве? Аристотель выражал тенденции не того класса, что Платон.

Аристотель прославлял политические идеи торгово-промышленного класса в «Политике». Однако реализм Аристотеля существенно отличается от позитивизма и крайнего релятивизма софистов, раньше Аристотеля выражавших те же классы древней Греции. Аристотель выражал те же социальные силы в другой период их развития, а именно, когда они приобрели полную устойчивость, когда они победили.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баумгартен, Поланд, Вагнер—Эллинская культура, русский перевод под редакцией Зелинского, СПБ, 1906.
2. Аристотель—Поэтика, русский перевод Аппельрота или русский перевод Захарова, или новейший перевод Новосадского.
3. Aristoteles—Rhetorik, deutsche Übersetzung von Knebel, Stuttgart, 1838.
4. Аристотель—Политика, русский перевод Скворцова, Москва, 1865.
5. Платон—Государство, Законы, Федр, Филеб, Пир, Горгий, Гиппий Старший. Есть русский перевод Карпова и новые переводы в изд. Academia
6. Julius Walter—Die Geschichte der Aesthetik im Altertum, Leipzig, 1893.
7. Eduard Müller—Geschichte der Theorie der Kunst, 2 Bände, Breslau, 1837
8. Robert Zimmerman—Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft, Wien, 1858.
9. Bosanquet—History of Esthetics.
10. Фармаковский—Художественный идеал демократических Афин, Петроград, 1918
11. С. Чемоданов.—История музыки, Киев, 1927.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЭСТЕТИКА ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОГО ФЕОДАЛИЗМА

Век эллинизма, который приблизительно продолжался с III века до Р. Х. по III век после Р. Х., дал начало трем философским направлениям—стоикам, эпикурейцам и скептикам. Школа стоиков, основанная Зеноном в Афинах, получила свое название по разрисованному портику, где первоначально собирались ученики Зенона. Имена римских стоиков—Сенека, Эпиктет и Марк Аврелий.

Все три направления характеризуются преобладанием и перевесом практических, а именно этических интересов. Основные принципы этики стоиков таковы: «жизнь, сообразная с природой», свобода от страстей и покорность судьбе. Жизнь, сообразная с природой, состоит в отсутствии потребностей, навязанных дифференцированием общества. Разум и рассудительность должны подавлять всякие движения страсти. Благо состоит в независимости от внешних условий жизни, в игнорировании их, это есть покорность судьбе. Считая внешние отличия людей ничтожными и не заслуживающими внимания, они тем самым санкционировали деление общества на рабов и рабовладельцев, богачей и бедняков. Единственным новшеством в принципах стоицизма является космополитизм, он обусловлен громадным расширением греко-римских владений на Востоке и Западе.

В этическом учении стоиков надо еще отметить тенденцию индивидуализма.

В области метафизики стоицизм есть механическое соединение принципов различных предшествующих философских систем. Стоики признают и логос Гераклита, то есть действующий огонь, как основу мира, и «нус»—мировой разум—Анаксагора, идеи Платона и энтилехии Аристотеля.

Стоики отвергли древнее представление о мире и происхождении и склонялись к пантеизму, то есть отождествлению бога и природы. Стоикам присуща мысль о строгой закономерности всего происходящего—идея детерминизма. По стоикам, только отдельные чувственные вещи действительны, и всякое познание зависит от чувственного опыта. К ним восходит мысль, выраженная в конце XVII века Локком: человек рождается с душой, чистой, как доска.

В области эстетических проблем стоики ничего не внесли, не сделали культурного вклада. Некоторые стоики в III веке до Р. Х.

учили, что «многие животные испытывают удовольствие от прекрасного, от красок». Сенека полагал, что единственно достойное внимания искусство—это литература, которая может служить разъяснению философских идей.

Эпикур—основатель школы его имени—собирал в своем саду, в Афинах множество учеников. Этика Эпикура имеет много точек соприкосновения с стоиками; она также индивидуалистична и космополитична. Отвращение к шумной жизни и пренебрежение к внешним условиям жизни также роднит обе школы. Невозмутимое спокойствие и равнодушие к окружающему у стоиков называется апатией, у эпикурейцев—атараксией. Эпикурейцы отрицали необходимость религиозных представлений, считали их суеверием, невежеством и варварством.

Эпикурейцы считают государство злом; индивидуализм эпикурейцев еще резче, нежели у стоиков. Противоположность между школами стоиков и эпикурейцев заключается в признании первыми разума источником блага, у вторых чувства—источник блага. Эпикур отдает преимущество духовным наслаждениям перед чувственным. Он однако не усматривает противоположности между ними, полагая, что и духовные удовольствия суть чувственные, но утонченного свойства; и те и другие суть лишь грубые или нежные движения тела. Эпикур—противник детерминизма—защищает свободу воли. Эпикур почти без изменения целиком принимает атомистическую теорию Демокрита.

Эпикурейцы, как и стоики, были бесплодны в области эстетики. Филодемус, современник Цицерона, писал: музыка иррациональна и не больше может влиять на душу и эмоции, чем поваренное искусство.

Пиррон—основатель скептического направления—последовательно развил зародыши скептицизма, имевшие место у софистов. Один из наиболее известных последователей пирронизма—Секст Эмпирик в III веке после Р. Х. Скептицизм подвергает критике оба источника познания—чувственный опыт и понятия, для того чтобы поднять и сделать бесспорной веру. Последнее столетие до Р. Х. и первые три века новой эры ознаменованы возрождением пифагоризма, его религиозных сект и платонизма. Наиболее выдающимся неоплатоником был Плотин в III после Р. Х.

Плотин не принял целиком учения Платона, как Эпикур атомистику Демокрита, а внес в него существенные изменения. Совершенно новыми по сравнению с платоновой системой являются мысли об эманации, то есть источники отдельных идей и душ из центральной идеи, духовной сущности или бога. Познание, по Плотину, не чувственного и не логического характера и бывает лишь в моменты экстаза. Этим Плотин протягивает руку всем мистическим сектам и христианству.

Цицерон (106—43) признавал два вида красоты—мужественную, называемую достоинством (dignitas), и женскую (venustas). Цицерон допускал такое двухчленное деление красоты, намеки на которое уже встречаются у Платона. Цицерон полагал

необходимую связь красоты и целесообразности. Он был ближе всего к Платону, будучи сторонником идеализированного воспроизведения действительности.

Не все, что было написано Цицероном, дошло до нас. Темы его сочинений были очень разнообразны. По риторике остались два тома. Цицерон пытался дать теорию и историю красноречия. Его речи были судебного и политического характера. Цицерон неоднократно подчеркивал, что хорошим оратором нельзя стать без основательного знания философии, истории, права, природы. Недостаточно владеть риторическими ухищрениями, чтобы стать оратором, могущим овладеть вниманием слушателей.

Философские воззрения Цицерона представляют эклектическую смесь скептицизма и платонизма. Цицерон отрицал возможность отличить реальное представление от нереального и в то же время отвергал тайновидение, идею рока и возможность доказательств бытия бога. Однако Цицерон пользовался широким влиянием в период распространения христианства благодаря скептическому отношению к знанию.

Гораций (65—8) дает перечень технических правил для поэтов; его теоретические соображения, рассыпанные в его произведении «Искусство поэтики» в значительной мере повторяют Аристотеля.

Витрувий (I век до новой эры)—современник Августа—римский архитектор. Он пришел на основании своего практического опыта к таким же выводам, как Цицерон, относительно важности связи между красотой и целесообразностью. Витрувий как практик-архитектор доказывал упомянутое положение детальнейшими указаниями на взаимодействие различных частей здания. Витрувий отмечает, что красота и форма здания зависят от его назначения: храм и частный дом по-разному будут красивы; формы, пригодные и красивые для храма, не будут столь же красивы для жилого помещения. Больше того, даже характеру различных богов должны соответствовать разные стили: например, для храма Минервы, Марса, Геракла подобает дорический ордер, для храма Венеры, Флоры, Прозерпины больше подходит коринфский стиль, для храма Юноны, Дианы—ионический ордер. Его произведения об архитектуре содержат десять книг, из коих до нас дошло только семь и отрывок девятой.

Квинтилиан (35—96) написал руководство по риторике, систематизировал приемы речи и письма. Он рекомендует усердно подражать прежним крупным писателям. Он написал два сочинения: 1) «Об ораторском образовании» в двенадцати книгах и 2) «О причинах порчи красноречия». Он двадцать лет занимался педагогической деятельностью в императорской школе красноречия и был придворным воспитателем при доме императоров Флавиев.

Филострат (I половина III столетия после новой эры) противопоставляет два принципа: подражение и воображение. Филострат полагал, что воображение есть творческий источник лучших произведений искусства.

Со времени экономического и политического развала Римской империи в Западной Европе установилось натуральное хозяйство, в котором крестьяне были крепки земле и обязаны были отбывать барщину, которая постепенно к концу первого тысячелетия заменялась оброком, в первую очередь в Италии. В социальном отношении феодализм характеризуется господством военно-землевладельческой аристократии. Более крупные помещики были господами над менее богатыми, а все они вместе были подчиненными

каждого более богатого и крупного феодала. Более сильные назывались сюзеренами, другие—вассалами. Вассалы были обязаны помогать сюзеренам. В Италии еще от Римской империи остались значительные города, где развивалось ремесло, то есть производство на заказчика—первая ступень товарного общества. Крестовые походы, которые были предприняты римскими папами в союзе с торговыми городами Италии, дали значительный толчок торговле и промышленности итальянских городов. Текстильная, в особенности шерстяная, промышленность организовалась в XII веке сначала монастырями, позже их вытеснил город. Первым крупным центром шерстяной промышленности был Милан, затем первенство захватила Флоренция. Сукноделы тосканских и ломбардских городов достигли значительного экономического и политического могущества. В XIII веке, в связи с оживленной торговлей с Востоком, сильно оживилась и шелковая промышленность. Она процветала в Лукке, Болонье, Венеции, Флоренции и Генуе. Развитие промышленности нуждалось в притоке свободных рук и поставило города в необходимость ожесточенной борьбы с феодальным землевладением, крепостничеством и дворянством. Город принял на себя покровительство крепостным. Всякий крепостной, нашедший убежище в городе, не подлежал возврату помещику. Города вели между собой конкурентную борьбу из-за удобной гавани, из-за обладания горными проходами или удобной речной переправой, из-за торговых интересов. Внутри города происходила борьба между старой богатой буржуазией—купцами, сукноделами и ремесленниками, требовавшими себе долю участия в политическом самоуправлении города. Примирение между ними наступало при совместной борьбе против дворянства и против германских императоров. В итоге этого сложного переплета интересов и постоянной внутренней борьбы в городах республики уступили место тирании. Городская милиция уступила место наемным отрядам с их начальниками кондотьерами. Разложение военной силы, отсутствие народной армии, техническая отсталость ее привели цветущие города Италии на край гибели. Во второй половине XVI века и в XVII веке Италия пережила рецидив феодализма вместе с контрреформацией.

Низкий технический уровень средневекового хозяйства, бессилие перед болезнями, опустошительные набеги иноземцев и внутренняя социальная борьба порождали неуверенность в сознании средневекового общества. Отсюда—легкая вера во всякие чудеса и господство католической религии, поощрявшей веру во всякие чудеса и «видения» и в сверхчувственный мир. Эти черты общественного сознания средневековья породили искусство, в котором преобладало чудесно-фантастическое—символика, аллегория и видения.

Вся средневековая литература полна видений, снов, чудес. В былине о Роланде, в романе об Александре Великом, в лирике и в «Божественной комедии» Данте сны и чудеса играют огромную роль. Величайшее произведение средневековой поэзии

«Божественная комедия» Данте вся построена на чуде: поэт безвозвратно погряз бы в грехе и навеки погиб, если бы душа возлюбленной поэта Беатриче не упросила душу поэта Вергилия показать ему еще при жизни ад и чистилище и тем спасти его от вечных мук. Возникла целая литература «видений», поэтических рассказов о том, как человеку во сне удалось увидеть тайны загробного мира.

Господствующий в средние века класс феодалов и наложил отпечаток своего духа на всю литературу этого периода. Рыцарская поэма, рыцарская лирика, рыцарский роман—вот один из ее новых видов. Обычно и сами поэты—во Франции труверы, в Провансе—трубадуры, в Германии—миннезингеры, в Англии—менестрели, выходили из феодального класса, преимущественно, хотя и не всегда, из его обедневших слоев. Военным подвигам посвящены прежде всего средневековые былины, «песни о подвигах». Родина их была Франция.

Старофранцузская былина о Роланде, повествующая о битве между рыцарями французского короля Карла Великого и арабами, есть гимн верности богу, королю и сюзерену—главной рыцарской добродетели.

Идеология крестьян также получила свое выражение в литературе: в поэме немецкого поэта (XII в.) «Крестьянин Хельмбрехт» и в поэме английского деревенского священника Ленгленда «Видение о Петре пахаре» (XIV в.). В первой поэме противополагается святости трудовой жизни пахаря грабительская жизнь рыцаря, обирающего крестьян и купцов. Во второй поэме бедный пахарь Петр усовещевает все классы общества заботиться друг о друге, а не только о своих интересах. Больше других упрекаются помещики-рыцари.

Духовенство использовало литературу в своих интересах. Любимый герой религиозной драмы—кающийся грешник под влиянием «видений» страшных мук загробного мира. Наиболее выдающимся произведением феодально-аскетической литературы является «Божественная комедия» Данте Алигиери (1265—1321). Эта комедия разделяется на три части: «Ад», «Чистилище» и «Рай» и выражает идеологию средневекового человека, который считал добродетелью презрение к чувственным наслаждениям и к научному познанию. Одновременно Данте расправляется с своими политическими противниками гвельфами—демократами и папами, помещая их в ад и уделяя своим политическим сторонникам место в раю. До «Божественной комедии» Данте написал сборник «Новая жизнь» любовных сонетов, окрашенных мистическим светом; героиня их—Беатриче. Есть несколько толкований этого образа Данте. Одни думают, что она—символ католического благочестия; другие—что она есть олицетворение императорской власти; третьи—что она есть воплощение идеи вечной женственности. Данте написал много философских сонетов, изданных в сборнике «Пир».

Древне-христианское (от 100—750 г.) искусство характеризуется использованием старых художественных форм—думает Верман.

В катакомбах, служивших кладбищами христианам первых веков новой эры, строились небольшие церкви, пользовавшиеся колоннами, полуколоннами, пилястрами. Катакомбная живопись носила плоскостный характер, однако зачатки линейной перспективы в ней были; она содержала в себе элементы ландшафта, а линейный орнамент уступал место прихотливому растительному. Прежние художественные аллегории, как дионисова лоза, голубь, приобрели новое значение, и появилась новая символика, например рыба означала крещенного, павлин—бессмертие. Катакомбные фрески изображали библейские сказания и часто «доброго пастыря»—Христа с овечкой на плечах. Этот образ имел своим прототипом Гермеса с овном работы Каламиса. В живописи преобладали темные тона. Такими же изображениями украшены золоченные стеклянные сосуды. Пластика этой эпохи выражалсь лишь в рельефах на саркофагах. В них, как и в фресках, развертывались библейские сюжеты.

Первой формой надземной церкви была базилика. Она представляет собой прямоугольное здание с плоским потолком и двускатной крышей. Извне она отличалась крайней простотой. Внутреннее пространство делилось на несколько кораблей. В конце серединного корабля было полукруглое пространство для алтаря и клириков, середина главного корабля—для общины, у самого входа помещались кающиеся. Пропорции отдельных частей рассчитывались согласно Витрувию. Стены покрывались инкрустацией из пестрых плит мрамора и порфира. Внутри она украшалась колонками, мозаичной росписью из цветных стеклянных кубиков, дорогими вышивками, шелковыми и шерстяными тканями, рельефами на кафедре. Местами встречалась резьба из слоновой кости и эмали, которые были распространены в Византии. «Священные» книги были написаны серебряными и золотыми буквами на пурпурном пергаменте и украшены так называемыми миниатюрами; минна—сурик или самородная киноварь, которой рисовались узоры и фигуры на книгах.

В период времени от IX—XIII века вырос новый художественный стиль, называемый романским. Родиной романских построек является Северная Франция. Отсюда она распространилась в Германию и Италию. Примером может служить церковь св. Марка в Венеции.

Романские постройки вместо плоского потолка имеют крестовый свод, но в основе еще лежит прямоугольник.

Стенная живопись в романском стиле так характеризуется Верманом: «Знание форм человеческого тела стояло на низком уровне. Обыкновенно пропорции неверны, раккурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдельные мускулы совершенно безуспешны. Стремление делать лица экспрессивными часто дает в результате только гримасы; но жесты нередко выра-

зительны, и это сообщает композициям, как обыкновенно ни вялы сами по себе телодвижения, некоторую оживленность. Любовь к аксессуарам совершенно исчезла. От ландшафтных задних планов, известных еще ранее христианскому искусству, остались только кое-где отдельные здания, изображенные в невозможном виде, или деревья, превратившиеся в стебли с большими, фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мерить эти картины масштабом нынешнего изучения натуры; их более символический, чем чувственный язык форм стремится и может доставлять значительному духовному содержанию только декоративную внешность; этот декоративный характер романской стенной живописи так тесно связан с архитектурными формами, что в ее лучших образах, при всех отдельных их недостатках, проглядывает новый стиль, производящий новое впечатление» [1].

Наряду с живописью миниатюр процветала особая ветвь прикладного искусства—эмалевая живопись, главным центром которой во Франции, в конце романской эпохи, сделался Лимож. Из древней и нововосточной эмали на золоте, с рисунком, образуемым такими перегородками из золотой проволоки, с давних пор развилась в Средней Европе эмаль на неблагородном металле, в котором вынимались предназначенные для заполнения цветным стеклянным сплавом поля и контуры.

Кубовидная капитель, иногда гладкая, иногда богато украшенная растительным орнаментом. Внутренность храма украшали многочисленные художественные изделия из металла, эмали, стекла. Извне обширный портал дугообразными сводами (спокойные круглые линии) приглашал верующих под высокие своды храма.

«В западно-европейском средневековье буржуазный дух городов противопоставляет феодально-иератическому стилю, который называется романским, более свободные, почти, можно сказать, метательные (Schnallende) стремления готического искусства, удивительное свободолюбие которого бросается в глаза» [2].

Приблизительно с средины XII века романский стиль, усложняясь, превращается в готический стиль. Родина его также города Северной Франции. Элементы готической постройки—стрельчатая арка, крестовый свод с нервюрами, сложный столб, он обставлен полуколонками или трехчетвертными продольными отрезками колонны, круговой обход в хоре и натуральный, заимствованный из местной флоры растительный орнамент. Фиалы (остроконечные маленькие башенки), «краббы», или «кроссы», крестоцвет сообщают готической постройке совершенно своеобразный вид. Преобладание вертикальных линий придает готическому храму характер стремления ввысь. Собор Парижской Богоматери, Амьенский и Реймский соборы—наиболее характерные готические постройки Франции. Страсбургский, Кельнский, Нюренбергский со-

---

[1] Верман. История искусства, т. 2-й, стр. 229.

[2] Гаузенштейн. Искусство и общество, страница 102. Издание «Новая Москва», 1923.

боры—произведения более поздней готики в Германии. Внутреннее убранство готического храма дополняет художественный эффект, порождаемый его архитектурой. Цветные окна (витражи), полусумрак создают возможность сосредоточиться. Пластика готического стиля неразрывно связана с архитектурой. Фигуры, украшающие столбы и портал, органически связаны со всем окружающим и по форме и по содержанию. По форме это вытянутые сухие фигуры с вертикальными складками одежды, мускулы и кости передаются кое-как, внимание художника и зрителя сосредоточиваются на экспрессии, на порыве, душевном движении, выраженном во всей фигуре и в особенности в лице. Скульптура находит себе применение в рельефах, украшавших гробницы, купель, хоры, трибуны, мебель, и статуях, заменяющих колонны на портале и в нишах.

Имена отдельных художников, участвовавших в строительстве соборов, остались неизвестными, так как архитектор не выделял себя из артели каменщиков. Они жили и работали совместно своеобразными религиозно-коммунистическими братствами.

Живопись готического стиля достигла своего апогея в фресках Джотто (умер в 1337 г.). Он изображал сказание о св. Франциске, о деве Марии и ее сыне, о страшном суде. Все они еще проникнуты искренней религиозностью. Из его мастерской вышла довольно обширная школа его преемников и подражателей. Средневековое изобразительное искусство характеризуется тем, что в нем доминирующее место занимает архитектура,—скульптура и живопись ей подчинены.

ДИОНИСИЙ ЛОНГИН (LONGIN 213—273)

Лонгину [1] приписывается трактат «О возвышенном», оказавший некоторое влияние на философскую мысль XVIII века. Новейшие исследователи полагают, что названное сочинение принадлежит не Лонгину, а неизвестному автору I века новой эры. Для нас представляет интерес не имя, не автор, а время, в которое складываются те или иные идеи. Надо думать, что трактат «О возвышенном» скорее относится к началу новой эры, и именно к Греции, где еще были достаточно живы традиции художников и риторов классического времени.

Когда начинаешь читать названный трактат, то испытываешь некоторое разочарование и недоумение. Автор трактата говорит прежде всего о возвышенных речах, устных и письменных, а не о предметах.

Шестой раздел трактата отвечает, что его задача заключается в том, чтобы научить находить слабости и достоинства письмен-

[1] Я пользовалась немецким переводом 1742 г. Лонгин, кажется, переведен на все европейские языки, имеется русский перевод Мартынова 40-х годов XIX века. Бозанкет думает, что трактат «О возвышенном», приписываемый Лонгину, принадлежит Цецилию, I века новой эры.

ности, причем это знание достигается в результате длительного опыта.

Трактат указывает на размышление как момент возвышенного. Самый надежный признак прекрасного и возвышенного заключается в том, если нечто нравится всегда и всем людям.

Трактат перечисляет несколько источников возвышенного: 1) необычайные мысли, 2) воодушевление страсти, 3) красота речи в соединении с великими мыслями. Автор трактата спорит с неким собратом по перу о том, что не следует смешивать трогательное с возвышенным: например, страх, печаль не принадлежат к возвышенным страстям. Трактат приводит многочисленные примеры из древних поэтов: Гомера, Сафо, и ораторов: Демосфена, Исократа и др. в подтверждение изложенной выше мысли о трех источниках возвышенного.

Трактат «О возвышенном» есть руководство по риторике; он разбирает вопросы о выборе слов, о применении обычной и приподнятой речи, о количестве допустимых метафор. Метафоры могут употребляться для изображения бурных страстей, но этим их круг применения не ограничивается. Автора трактата интересуют, главным образом, те моменты речи, которые способны изумить и против воли слушателя подчинить его влиянию оратора. Кроме обдуманного подбора слов, должны влиять великие мысли и страсти, энтузиазм на слушателя.

Только в 35-м разделе трактат, наконец, касается вопроса о возвышенном в природе. Люди никогда не изумляются небольшим ручьям, как бы чисты, прозрачны и полезны они ни были, но людей приводит в изумление Нил, Дунай, Рейн и, главным образом, море. Точно так же человек удивляется не огню, который он сам зажигает, а небесному огню. Извержение вулкана, изрыгающего всесожигающие потоки серы и гигантские камни, потрясает как возвышенное зрелище. Переживание возвышенного подымает человека до величия божества. «Возвышенное, так сказать, отражение величия души». «Возвышенное приближает человека к божественному».

Автор трактата полагает, что людям присуще от природы склонность или стремление к возвышенному, это стремление к возвышенному отличает человека от животного.

Псевдо-Лонгин ссылается на Цецилия (или Кекилия), который также употреблял слово «возвышенное», но произведения Цецилия до нас не дошли. Автор трактата о возвышенном ближе всего примыкает к Аристотелю в его учении о риторике и находится также под некоторым влиянием Платона. Walter думает, что термин «возвышенный» sublimus есть испорченный латинский перевод греческого слова «великий» или «великолепный», слово «возвышенный» обозначало великое.

Первоначальный смысл слова сводился к обозначению высокого, глубокого, далекого в смысле пространства и времени, и только впоследствии термин возвышенный приобрел моральное и широко эстетическое значение.

Юлий Вальтер пишет: «древность была мало склонна к такой абстракции, так как направление ввысь не имело для ее мировоззрения такого перевеса, который она получала от трансцендентального религиозного сознания».

Самый термин «возвышенный» стал употребляться рядом с понятием «прекрасный», вероятно, на рубеже старой и новой эры. Разбираемый трактат о возвышенном написан в такой исторической обстановке, когда греческое искусство пришло в глубокий упадок [1].

Сам Лонгин сравнивает гомеровский эпос с современной ему литературой не в пользу последней. Недаром автор трактата «О возвышенном» ни разу не упомянул ни одного произведения живописи, скульптуры или архитектуры; он опирается главным образом, на риторику и отчасти на поэзию. Очень возможно, что это обстоятельство объясняется тем, что он писал специальное руководство для риторов.

Однако ведь и в VI веке до новой эры Исократ и Аристотель писали о риторике, имея в виду главным образом школы риторов, однако термина «возвышенное» не вводили.

Социально-психологическая атмосфера, в которой жил один из первых исследователей возвышенного, была такова, что люди были вырваны из обычного круга мирной жизни, происходила великая социальная борьба и ломка старого общественного порядка вместе с его идеологией. Христианство, его борьба с языческим, политическим и идейным миром означали великую историческую ломку.

Гармоническое, прекрасное почти перестало привлекать внимание людей; дисгармоническое, сильное, страшное стало центром внимания общества. Поэтому его идеологи, в частности эстетики, стали исследовать вопросы, какое душевное состояние вызывает необычайное, сильное, грандиозное.

В эпоху резких социальных сдвигов—катаклизмов, возникло понятие о возвышенном, так как в критические периоды прекрасное, т. е. гармонически-организованное, отступает перед великим, но не гармоническим, ценным, но не прекрасным.

Кроме того, понятие и термин «возвышенный» могли возникнуть в связи с острой потребностью развития риторики. Первые века новой эры сопровождались безудержной пламенной агитацией со стороны новой идеологии, но в то же время и старая система взглядов и настроений не сдавалась без боя. Речь же, в особенности агитационная, в отличие от поэзии должна быть стремительной, страстной, полной энтузиазма и убедительности, овладевать вниманием и волей слушателя даже при его сопротивлении, т. е. она должна обладать всеми признаками, которые

---

[1] К I веку новой эры относится расцвет римской портретной скульптуры. Она и живопись отличаются трезвым реализмом передачи характера и этнических особенностей оригинала, между тем как эллинская культура давала идеализированное изображение действительности.

псевдо-Лонгин приписывает возвышенной речи. Кроме того, связь понятия «возвышенное» с религиозным умонастроением вполне очевидна.

ПЛОТИН (205—270)

В грандиозной идеологической системе Плотина исследование проблемы прекрасного занимает видное место [1]. Плотин возродил учение Платона, присоединив к нему некоторые моменты восточной, особенно египетской философии.

Плотин усвоил платоново дуалистическое расчленение мира на две части неодинаковой ценности: сверхчувственный мир и его бледное отражение, его тень—чувственный мир. Переходит ли один в другой, есть ли между ними какой-либо мост? Зияющую пропасть между двумя частями мира Плотин старается восполнить эманациями, текучими подвижными ступенями, по которым духовное может превратиться в материальное и обратно. Эманации образуют непрерывный поток, лестницу превращений. Одну из важных ступеней этой лестницы занимает прекрасное.

Плотин находится в преемственной идейной связи с Платоном, но также и с Аристотелем. Влияние Аристотеля на Плотина выражается, как думает Ю. Вальтер, в телеологическом и динамическом характере системы Плотина. Плотин может быть бессознательно передал в своей системе идей громадное бурное движение своего времени. Однако деятельность, действенность Плотин ставил ниже созерцания, действие есть лишь результат слабости созерцания.

Постижение прекрасного покоится, главным образом, на зрении, но также и на слухе. Если несколько удалиться от непосредственных чувственных восприятий, то вовлекаются в круг прекрасного действия, состояния, добродетели и установления. Но одинаковы ли принципы физической и моральной красоты? Тела прекрасны лишь постольку, поскольку они причастны к красоте, между тем как добродетели прекрасны по своему существу.

Плотин отмечает господствующий в его время аристотелевский взгляд на красоту, как на соотношение частей друг к другу и целому, и симметрию, как неотъемлемый признак красоты. Тогда же принималась во внимание прелесть красок для глаза. Плотин подвергает критике это воззрение. Он спрашивает: какую симметрию можно усмотреть в установлениях, законах, знаниях. Плотин исходил из признания незыблемости положения о том, что есть красота в юридических, моральных и умственных явлениях общественной жизни человека.

Прекрасное для Плотина, как раньше для Платона, существует само по себе, и предметы физического мира делаются красивыми, если прекрасное an sich проникает их, только красота духовного порядка самостоятельна. Сверхчувственная гармония обусловли-

[1] В первой Энеаде, книга 6 и в 5 Энеаде, книга 8 пользовалась немецким переводом II тома, 1905 г.

вает гармонию чувственную, например гармонию звуков, и тем самым ведет душу к созерцанию и постижению красоты.

Тот, кто творит, есть нечто более значительное, чем творимое. По Плотину, прекрасна лишь форма, а не материал. Плотин рекомендует портретисту фиксировать свое внимание на передаче выражения глаз, так как они всего лучше передают душевное состояние. Здесь скрыто предпочтение живописи скульптуре. Средневековое искусство стало отдавать предпочтение живописи перед скульптурой.

Душа человека, думает Плотин, наделена способностью непосредственно постигать красоту. Человек носит в своей душе идею красоты, которую художник стремится воплотить в материальной массе. Прекрасное может постигаться независимо от чувственных восприятий. Такая сверхчувственная красота есть высшая ступень прекрасного, перед которой тускнеет блеск утренней звезды. Душа может быть уродливой, как золото, еще не очищенное от шлака и посторонних примесей. Только тогда, когда душа освобождается от страстей, она становится истинно-прекрасной. Тогда душа близка к божественному—источнику всякой красоты. Благо, мудрость и красота тождественны. Человеческая душа неизбежно стремится к благу, а тем самым к мудрости и красоте.

Изложенные мысли Плотина в большей своей части совпадают с мыслями Платона по тому же предмету. Плотин настойчиво выдвигает понятие божественного и понятие духа вместо платоновых идей. Плотин так же, как и Платон, попутно с размышлениями о прекрасном, обосновывает бессмертие человеческой души.

Но когда речь заходит об искусстве, то Плотин, в противоположность Платону, отстаивает высокую ценность искусства. Не только творения искусства, но и предметы природы являются подражаниями. Чему? Этого Плотин не раскрывает. Остается предположить, что они суть подражания платоновым идеям. По мнению Плотина, искусство не только подражает какому-либо предмету, но приближает его к его идеальному прообразу. Оно помогает материи стать духовной, искусство служит превращению телесного в духовное. Отсюда Плотин делает вывод, что предмет, изображенный художником, ближе к породившей его идее, чем реальный предмет; художественное творение занимает, таким образом, промежуточное место между идеей и реальностью. И дальше приходится делать общий вывод из положений Плотина: искусство выше действительности. Очень характерно для Плотина, что он усматривает и ценит в искусстве покой. Действительность же полна непрерывного движения. Плотин высоко ценит драму, так как в ней борющиеся силы приводят в итоге к гармонии.

Прекрасное зависит не от величины массы, а от величия идей, воплощенных в данной массе. Прекрасное совпадает с бытием, а бытие—с прекрасным. Бытие ценно потому, что оно тождественно с прекрасным; прекрасное достойно любви потому, что оно есть бытие.

Плотин создал, таким образом, панэстетическую систему, если будет позволено употребить такой термин. Систему Плотина можно считать последним звеном эллинского круга мыслей, который ассимилировался с восточной философией. Александрийская философия характеризуется синкретизмом—смешением эллинских и восточных, в особенности египетских идей. Плотин занимает самое видное место в кругу александрийских мыслителей.

Более двух столетий функционировала школа Плотина в Афинах. Школа была закрыта в 529 г., вероятно по проискам христианского духовенства. Прокл—ученик Плотина—ничего не добавил нового к идеям своего учителя, а лишь систематизировал их.

Система Плотина есть аскетическая концепция. По Плотину душа человеческая только тогда истинно прекрасна, когда она очищается от плотских влечений и страха смерти. Плотинова концепция отличается от христианской отсутствием пессимизма. Христианство вовсе не приемлет земного мира, между тем как Плотин отождествляет бытие с красотой [1]; искусство возводит в ранг прекрасного материальное бытие.

Аскетизм в период распада античного рабовладельческого общества был продуктом идеологической деятельности господствующих владетельных классов. Аффекты Плотин считал чем-то чуждым красоте. Недаром Плотин возродил именно платонову философию, так как она была уже сигналом начавшегося упадка рабовладельческой поземельной аристократии. Плотин выражал упадок, распространившийся не только на аристократическое общество. Когда общественный класс смутно сознает свою предстоящую гибель, его недовольство выражается обычно в страхе перед быстро меняющейся жизнью, в мрачных представлениях о ней о бегстве от нее. То обстоятельство, что Платон ставит искусство выше действительности, выражает его бегство от жизни и страх перед ней. Но в системе Плотина еще живучи здоровые традиции того периода, когда эллинское общество в напряженной социальной борьбе процветало и порождало расцвет искусства. Отсюда—глубокое преклонение перед великой общественной ценностью искусства. Плотину рисуется огромная важность искусства как религиозной функции, так как оно приближает материю к духу, к божественному.

АВГУСТИН (354—430)

Августин написал множество книг. В сочинении «De pulchro etapto» он развивал свои взгляды на красоту: прекрасно то, что находится в гармонии с мировым порядком. В философии Августина нашло своеобразное возрождение платоновское учение об идеях, о государстве. Августин видоизменил идеи Платона. Образуя понятия, человек мыслит идеи бога; в боге мысли предшествуют вещам, у человека же вещи вызывают мысль. Августин также изменил и платоновский взгляд на человеческую душу. По Августину, душа есть мыслящая сущность, причем он, как позднее Декарт, исходит из признания достоверности самосознания. Августин приспособил учение Платона о государстве к интересам

[1] Франциск Ассизский по всей вероятности был неоплотиником.

католической церкви. Последняя есть civitas Dei—божественное государство, которым должны управлять церковные служители, подобно тому как в платоновом идеальном государстве управляют философы. Божественное государство Августин ставит выше светского государства и должно подчинять себе последнее. Таким образом обосновывалось господство теократии.

Августин пытался сочетать учение о свободе воли с признанием грехопадения и предопределенной благодати, благодаря которой только и возможно спасение христианина. Учение Августина содержит в себе многочисленные неразрешенные противоречия: 1) противоречие аскетического идеала и теократии 2) оправдание рабства, имущественного неравенства наряду с христианской заповедью любви к ближнему. Августин пришел к христианству через платонизм: благодаря Августину платонизм глубоко проник в учение церкви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дионисий Лонгин—О возвышенном, русский перевод Мартынова 40-х гг. XIX века.
2. Плотин—Первая Энеада, книга 6-я и 5 Энеада, книга 8 (немецкий перевод 1905 г., т. II.
3. В. М. Фриче—Очерк развития западных литератур. Изд. Пролетарий, 1927 г.
4. Верман—История искусства.
5. Гаузенштейн—Искусство и общество. Москва, 1923 г.
6. Julins Walter—Die geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig, 1893.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЭСТЕТИКА ВОСХОДЯЩЕЙ БУРЖУАЗИИ

1. Классицизм и эмпиризм итальянской эстетики XVI—XVII вв.

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ИТАЛИИ В КОНЦЕ XV И В XVI ВЕКЕ

Северные города Италии—Флоренция, Венеция и Милан в XV веке вели оживленную торговлю с Востоком. Торговцы были одновременно пиратами и не мало богатств промышляли простым разбоем. Города вели ожесточенную конкуренцию и находились в постоянной взаимной вражде. Такая экономическая и политическая раздробленность содействовала тому, что главари наемных войск—кондотьеры захватывали власть в городах, обирали население и безнаказанно чинили насилие. Только Флоренция и Венеция, как наиболее экономически сильные и организованные города, удержали у себя некоторое подобие республиканского строя. Венеция имела богатейший для того времени флот. Флоренция славилась производством парчи, камчатных тканей, ювелирных изделий. Оживленная экономическая жизнь этих городов породила статистику. Из статистических записей Венеции и Флоренции того времени можно узнать о движении населения, об общей цифре денежного оборота, о стоимости общественных построек (сумма эта была значительна), о доходах главарей флорентийской республики—династии Медичей. Эти данные свидетельствуют о первых ростках и побегах ростовщического и торгового капитала.

Просвещенные, богатые купеческие фамилии, как Медичи, всесильные династии воинственных кондотьеров, как, например, Сфорца, для своего владычества нуждались в письменности, в начатках просвещения. Естественно было обратиться к опыту ближайших культурных предшественников—Греции и Рима.

Так началось возрождение классических наук и искусств, страстное увлечение восстановлением древних памятников письменности, ваяния и зодчества, безграничные подражания латинской поэзии и античному искусству. Наряду с этим начался расцвет итальянской поэзии и искусства. Влияние Ренессанса из Италии распространилось по всей Западной Европе.

Чрезвычайно поучительная характеристика эпохи Ренессанса дается Энгельсом:

«Вся новейшая история датирует от той знаменательной эпохи, которую мы, немцы, называем по приключившемуся с нами

тогда национальному несчастью реформацией, французы—ренессансом, а итальянцы—квинквеченто и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований.

Это—эпоха, начинающаяся со второй половины XV столетия. Королевская власть, опираясь на горожанах, сломила мощь феодального дворянства и основала крупные, по существу, национальные монархии, в которых получили свое развитие современные европейские нации и современное буржуазное общество; и в то время как буржуазия и дворянство еще ожесточенно боролись между собой, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне—в этом не было ничего нового,—но за ними показались начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах. В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир—греческая древность; перед светлыми образами ее исчезали призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература; Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху. Рамки старого Orbis terrarum были разбиты. Теперь были положены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, явившуюся в свою очередь исходным пунктом современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII столетия.

Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли и характера, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо-да-Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики; Альбрехт Дюрер был художником, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе многие идеи, развитые значительно позже Монталембером и новейшим

немецким учением о крепостях. Маккиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым, достойным упоминания, военным писателем нового времени. Лютер вычистил не только авгиевы конюшни церкви, но и конюшни немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того, пропитанного чувством победы хорала, который стал марсельезой XVI века. Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают из них цельных людей. Кабинетные ученые являлись тогда исключениями; это либо люди второго и третьего ранга, либо благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцев.

И естествознание развивалось тогда в обстановке всеобщей революции, будучи само насквозь революционно: ведь оно должно было еще завоевать себе право на существование. Вместе с великими итальянцами, от которых датирует новейшая философия, оно дало своих мучеников для костров и темниц инквизиции. И характерно, что протестанты предупредили католиков в преследовании свободного естествознания. Кальвин сжег Сервета, который был близок к открытию кровообращения, и при этом заставил жарить его живым два часа; инквизиция удовольствовалась по крайней мере тем, что просто сожгла Джордано Бруно.

Революционным актом, которым естествознание заявило о своей независимости и как бы повторило лютеровское сожжение папской буллы, было издание бессмертного творения, в котором Коперник бросил, хотя и скромно и, так сказать, лишь на ложе смерти—перчатку церковному авторитету в естественных делах. Отсюда датирует освобождение естествознания от теологии, хотя выяснение отдельных взаимных претензий затянулось до нашего времени, не завершившись еще и теперь во многих головах. Отсюда же пошло гигантскими шагами развитие наук, которое выигрывало в силе, если можно так выразиться, пропорционально квадрату расстояния (во времени) от своего исходного пункта. Точно нужно было доказать миру, что отныне и для высшего продукта органической материи, для человеческого духа, как и для неорганического вещества, будет иметь силу закон обратной пропорциональности движения», («Диалектика природы» Энгельса).

В художественной литературе Италии конец XV века отмечен процветанием поэтического сонета. Хотя он возник еще в XIII веке, но только у Петрарки он достиг своей законченной формы. Жанр и описание природы начинают проникать в поэзию, Ариост своим романом приключений «Неистовый Роланд» имел значительное влияние.

Драматическая литература в эпоху итальянского Ренессанса была бедна. Пробавлялись жалкими подражаниями, комедиями римских авторов—Плавта и Теренция. Зато были роскошно поставлены интермеццо в спектаклях. Большинство зрителей во время представления пьесы с нетерпением ждало антрактов, заранее зная их пестроту и роскошь. В этих интермеццо можно было видеть римских воинов, потрясающих в такт музыке древним оружием, мавров, танцующих с горящими факелами, и диких людей, быстрыми движениями разбрасывающих огонь из рогов изобилия; далее танцовали клоуны в шутовских нарядах, награждая друг друга ударами. В XVI веке появляются в различных местах Италии знаменитые маски—Панталоне, Пульчинелло, Арлекино и другие. Большей частью все они более древнего происхождения и, быть может, находятся в преемственной связи с масками древне-римских фарсов, но только XVI век стал соединять некоторые из них в одной пьесе.

Место театра занимали часто широкие празднества, устраивавшиеся по разнообразнейшим поводам—встреча знатных иностранцев, прославившихся людей, увенчание поэтов, карнавалы, венчания владетельных лиц и т. д. Флоренция и Милан заняли первое место во всей Италии по роскоши и изобретательности этих празднеств. В Милане празднествами герцога и некоторых знатных вельмож руководил Леонардо-да-Винчи. Одна из его машин, устроенных для празднества, изображала в грандиозных размерах всю планетную систему в полном движении. Чаще всего сооружались помосты, украшенные аллегорическими фигурами.

Видное место также занимали мистерии. Воздвигались большие помосты на площадях, в церквах; верхняя часть подмостков изображала рай, нижняя—ад, а между ними—собственно сцена, на которой представлялись земные происшествия или библейские, легендарные драмы, которые нередко начинались богословскими спорами между отцами церкви, ангелами и дьяволами и кончались часто танцами.

Поводы для мистерий давали не только церковные праздники и перевозка мощей, но и всякие светские события, как, например, вступление Карла VIII в Италию и т. п.

Отличительную черту эпохи Возрождения в Италии представляет развитие оркестра. Из музыкальных инструментов пользуется распространением и постоянно совершенствуется струнный инструмент gravicembalo, или clavicembalo. Затем первое место заняла скрипка, которая нередко доставляла исполнителям громкую славу. Папа Лев X, еще будучи кардиналом, наполнил свой дом певцами и музыкантами и славился сам как исполнитель и знаток. Наибольшей славой пользовались при нем Джованни Марца и Джакоппо Сансекондо.

XVI век в Италии имел своих знаменитых виртуозов в игре на органе, лютне, лире, арфе, цитре, рогах и трубах.

В высших классах предпочиталось пение одно или под аккомпанимент скрипки, иногда других инструментов, но не хоровое

пение, так как, якобы, «один голос приятнее слушать, и о нем скорее можно составить правильное суждение». Здесь, конечно, сказывается начавший тогда развиваться индивидуализм. Любовь к пению была распространена не только среди так называемых высших классов населения Италии.

Эпоха Ренессанса ознаменована сверкающим созвездием великих живописцев: Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Корреджио. Вокруг них блестит плеяда звезд второй величины: Андреа-дель-Сарто, Содома, Караваджио, Тинторетто и несколько десятков других известных живописцев.

Сверх того, почти так же велико было число славных ваятелей и зодчих, из которых одни появились несколько раньше, а большинство в ту же эпоху: Гиберти, Донателло, Якопо делла Кверчиа, Лукка делла Роббиа, Бенвенуто Челлини, Бруннелески, Браманте, Палладио.

Характернейшим и наиболее ярким представителем литературы итальянского Ренессанса является Боккачио (1313—1375). Книга Боккачио «Декамерон» состоит из ста рассказов (новелл), рассказанных десятью молодыми людьми, девушками, юношами в роскошной вилле вперемежку между играми, танцами и пирушками, во время чумы, свирепствовавшей во Флоренции. «Декамерон» проникнут бурной беспечной жизнерадостностью и демократическим протестом против феодальной замкнутости, против попов и монахов и аскетического учения о греховности плоти. Рассказчики «Декамерона» неистощимы на всякие анекдоты из жизни попов и монахов, играющих весьма неблаговидную роль. Боккачио дал начало новому виду реалистической литературы—новелле, заменившей канциону—поэму военного или религиозного содержания.

Не только Боккачио, но и Ариосто и Тассо изображали жизнь как праздник роскоши, наслаждений и смеха. Герой времени—не рыцарь и не кающийся грешник и не аскет, а жизнерадостный художник (Orfeo у Полициано). Не только монашеский образ жизни, но и моногамная семья служать предметами насмешек.

На рубеже между аскетическим Данте и эротическим Боккачио стоял двойственный Петрарка. В любовной лирике, сонетах Петрарки имеются мотивы мистической любви Данте и житейской любви Боккачио.

Эпоха Ренессанса характеризуется обилием теоретических исследований, произведенных самими художниками. Леонардо-да-Винчи, Альберти, Альбрехт Дюрер не только писали обширные исследования, но стремились пронизать всю свою художественную деятельность научными принципами. Этот глубокий теоретический интерес не принес никакого ущерба выдающимся достоинствам произведений названных художников. Повидимому, неправильно суждение будто познание и художественная деятельность находятся в непримиримой вражде.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ ЛЕОНАРДО-ДА-ВИНЧИ (1452-1519)

Художественные воззрения Леонардо-да-Винчи изложены в его «Трактате о живописи», опубликованном в 1651 г. на итальянском языке; в следующем году появился первый французский перевод [1].

«Трактат о живописи» представляет собой собрание фрагментов, слабо связанных между собой. Часть, трактующая архитектуру, бесследно пропала, и только из заявления Бенвенуто Челлини известно, что такая часть существовала.

Содержание названного трактата чрезвычайно характерно для периода широких открытий, изобретений, какими были XV и XVI века. Леонардо-да-Винчи полагает, что предметом науки может быть лишь то, что доступно пяти органам чувств, что находит прямое или косвенное подтверждение опыта человека.

Леонардо-да-Винчи поднимает знамя восстания против сухих бесплодных абстракций, и чрезвычайно характерно и знаменательно для эпохи пробуждения и развития индивидуальности (следствие развертывания буржуазных экономических отношений) многократное подчеркивание Леонардо, что он изобретатель и самостоятельный ум, а не пересказыватель чужих мыслей и не подражатель чужим произведениям.

Задача художника дать точное зеркало изображаемого предмета—Le miroit, maître des peintres. Многократно и на все лады повторяется и развивается эта мысль у Леонардо-да-Винчи. Это зеркало—художественное произведение—имеет большое значение в общественной жизни. Путешествия множества богомольцев, испытывающих тяжкие лишения и опасности для жизни, обязаны своим существованием живописи, так ярко рисующей страдания Христа и мучеников за веру. Любовь воспламеняется в сердцах людей, когда живописец пишет, прекрасный идеал любви. Правдоподобие и живописность художественного произведения может достигнуть таких пределов, что животные будут принимать изображенные предметы за живых существ. Собака радостно лает на портрет своего хозяина, и много других подобных примеров приводит Леонардо.

Леонардо усматривает в живописи наиболее совершенное искусство, так как она обращается к глазу, наиболее необходимому органу внешних чувств. Человек слепой более беспомощен, нежели глухой, и первый может узнать меньше, нежели второй. Искусство слова, поэзия может дать слушателю гораздо меньше наглядных и точных представлений, нежели живопись, хотя и живопись и поэзия обе стремятся изобразить предмет только разными средствами. Средства живописи много сильнее всех других художественных средств, даже скульптуры, хотя скульптура также обращается к зрению. Чтобы умалить достоинство

---

[1] Я пользовалась французским переводом 1910 г. Есть немецкий перевод 1882 года.

скульптуры по сравнению с живописью, Леонардо указывает все технические трудности скульптуры. Скульптор должен употреблять большую физическую силу для высекания мрамора или гранита. Он обсыпается обломками, в его мастерской стоит шум и грохот, далее, если скульптор по неосторожности или неумению отсечет несколько больший кусок мрамора, чем было нужно, все его произведение и его труд погибли. От означенных неудобств и трудностей не страдает живописец. Кроме того, последний владеет большим количеством средств, как свет и тень, колорит, перспектива и так далее. Если же скульптор претендует на большую продолжительность своих произведений, то в этом повинен не он, а его материал. Барельеф есть промежуточное звено между живописью и скульптурой и поэтому содержит достоинства первой и недостатки второй.

Очень характерно для мировоззрения эпохи Ренессанса предпочтение, оказываемое Леонардо живописи. Ренессанс открывает собой историю буржуазного искусства, которому больше всех других искусств свойственна живопись. В эпоху Ренессанса расцветает также гравюрное искусство, благодаря тому, что гравюру легко размножить и тем самым превратить ее в товар. Архитектура и скульптура с большим трудом, в особенности первая, превращаются в рыночную меновую стоимость. Живопись и гравюра эту функцию могут легко исполнить.

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ (1404-1472)

Альберти, как все художники Ренессанса, отличался разносторонними талантами. Он был живописцем, музыкантом, писал комедии. Но наибольшую известность он заслужил своими теоретическими трактатами: «О живописи» (1540), «О скульптуре» (1782), «Об архитектуре» (10 книг), (1485).

В эпоху Ренессанса было великое влияние платоников и пифагорейцев. Воспоминания о поликлетовском каноне красоты человеческого тела вызывали многочисленные подражания. Среди этих многих выделяются Дольче, Микель-Анджело, Торквато Тассо в его произведении «Минтурно» повторяет мысли Платона и Плотина о красоте. Томазо Кампанелла вводит понятие «знака», «символа». Прекрасное есть символ добра, безобразие—символ зла.

В книгах об архитектуре, Альберти не только обсуждает условия красоты зданий, их составных частей, но и ставит общие теоретические вопросы: о подражании искусства природе, о различии между красотой и украшениями и др. Альберти, как верный сын эпохи Ренессанса, т. е. идеологии восходящей буржуазии, разумеется проникнут глубоким уважением к науке и эмпирическим методам и не избежал влияния Аристотеля.

Флемминг—немецкий исследователь трудов Альберти—полагает, что Альберти преодолел аристотелевскую концепцию, что

якобы Альберти признавал автономию искусства и его собственную внутреннюю логику. Здесь сильно пахнет модернизацией, мыслитель Ренессанса превращен в кантианца. Признание Альберти, что только гармония частей, единство в многообразии порождают красоту, родственно всей античной эстетике. Красоту надо отличать от украшений, которые есть красота лишь частей.

Флемминг явно кантианизирует Альберти. Исследователь XX века воображает, что Альберти признавал эстетическую закономерность, как трансцендентально-априорную категорию.

Альберти признавал, что эстетическое суждение есть деятельность прирожденного чувства, исправляемого размышлением. Это положение противоречит эстетике Канта. Благородные духовные радости доставляет искусство, думает Альберти. Однако не они являются целью искусства, а воплощение символа мировой гармонии. Альберти, как знаток Платона и всей античной эстетики, придавал большое значение количественному соотношению частей. Три принципа выдвигает Альберти: collocatio, т. е. распорядок, или расположение, или взаимодействие, как истолковывает Флемминг; finitio—законченность, гармония, согласно истолкованию Флемминга, die Harmonie der Simultanoldnung numerus—число, по комментарию Флемминга — ритмизирующий принцип.

Альберти ставит архитектуру, вопреки Аристотелю, очень высоко. Тем самым он несколько отклоняется от принятого в его время взгляда, что искусство есть подражание природе. Характер здания должен соответствовать его социальным функциям.

Альберти держался того взгляда, что архитектура и строительное ремесло не должны вести раздельное существование. Здание превращается в произведение архитектуры не в меру украшений, а в меру разумного согласования и созвучия частей, которые подчеркивают красоту целого и взаимного расположения, как этого требует закон гармонии. Альберти указывает, что архитектор обязан знать математику и живопись.

Для живописи нужна математика. Учение о перспективе есть математика для живописца. Альберти оправдывает принципы иллюзионистской живописи. Живописное произведение должно находиться на некотором расстоянии от глаз зрителя. Основным моментом в живописи является рисунок, контур. Графика есть впрочем и самостоятельное искусство, помимо живописи. В живописи Альберти рекомендует избегать острых контуров. Лицо на картине должно быть, как вылепленное, пластично.

В своем трактате о скульптуре Альберти посвящает большое внимание чисто теоретическим вопросам. Наряду с этим он, однако, выявляет преимущество того или другого материала для скульптуры и необходимость выявить характерное, а не только идеальную красоту, отклоняясь, таким образом, от классицизма. Но самая примечательная и ценная мысль Альберти выражается

в признании необходимости гармонии между статуей и окружающей средой. Столь же важна мысль Альберти о том, что художественное произведение есть организм.

ЛИТЕРАТУРА.

1. Яков Буркгардт—Культура Италии, русский перевод, издание 1906 г.
2. И. Тэн—Лекции об искусстве, русский перевод Собольского.
3. Мутер—История живописи, т. 11-й, русский перевод под редакцией Бальмонта, издание 1902 г.
4. Леонардо-да-Винчи—Трактат о живописи. Есть французский перевод 1910 г. и немецкий перевод 1882 г.
5. Flemming—Willi—Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaftdurch Leon Battista Alberti, Leipzig, 1916.

2. Классицизм и эмпиризм английской эстетики XVIII века

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ АНГЛИИ В XVIII ВЕКЕ

Землевладельцы вкупе с капиталистами провели отчуждение общественных земель в свою пользу, разорив до тла тысячи мелких хозяев-земледельцев, превратив их в пролетариев. Во второй половине XVIII века мануфактура, благодаря ряду технических изобретений, механизировавших прядильное и ткацкое производства, уступила место фабрике. В 60-х годах XVIII века Уатт построил паровую машину. Промышленный переворот в XVIII веке сделал Англию колыбелью промышленнго капитала со свойственными ему классовыми антагонизмами и классовой борьбой.

Этот подъем буржуазии нашел свое идейное воплощение в искусстве всех видов. Ричардсон выступает с своими слезливыми сентиментальными романами: «Памела», «Кларисса», «Грандисон», показывающими будничную общественную и семейную жизнь буржуазии. Фильдинг состязался с Ричардсоном в том же художественном жанре. Стиль и Аддисон совместно издают подряд три журнала: «Болтун», «Зритель» и «Опекун», снабжая своих читателей полезными политическими и житейскими советами, доставляя им легкое литературное развлечение. Журнал «Зритель» был тотчас же переведен на французский язык. Аддисон доказывал нравственно-просветительную роль писателя и особенно драматурга. Он возлагал большие надежды на театр в деле преобразования нравственности. Оливер Гольдсмит написал «Векфильдского священника». Длинный ряд писателей, как Смоллет и другие, были в зените своего литературного творчества и славы.

В английском романе XVIII века много реалистических почти протокольно-записанных картинок различных слоев общества. Юмористический роман «Тристрам Шенди» доставляет славу

Стерну. Известно, что Гете отзывался с большим восторгом о Стерне, равно как и о «Векфильдском священнике» Гольдсмита.

Английская драма XVIII века была крайне слаба; буржуазные трагедии Лилло, Мура и Камберленда имели гораздо больше успеха в Германии и Франции, нежели в Англии. Несравненно большим успехом пользовались на родине сатирические комедии Фута, Кольмана, Гольдсмита, Шеридана.

Театр в эту эпоху блистал именем знаменитого артиста Гаррика—исполнителя ролей Гамлета, Макбета и других персонажей шекспировских пьес. В его репертуаре было 25 шекспировских пьес. Тут необходимо отметить любопытную черту. Гаррик старался смягчить некоторые моменты своих ролей. Шекспировские образы казались тогдашнему зрителю чересчур грубыми, и Гаррик их изменял сообразно вкусам зрителя. До Гаррика в течение полутора века Шекспира безжалостно искажали всевозможными переделками. Когда английское общество стало отворачиваться от ложно-классических требований Александра Попа и Драйдена, вспомнили о Шекспире. Гаррик сильно содействовал этому повороту в пользу шекспировской поэзии своим актерским гением. Культ Шекспира в Англии и Германии XVIII в. объясняется тем, что шекспировская поэзия воплощает в себе пробуждение резко очерченной индивидуальности.

Из пространственных искусств в Англии XVIII века преобладанием, даже господством, пользовалась живопись, а в живописи—портрет и сатира. Наиболее выдающимися художниками были Генсборо (1727—1788), Рейнольдс (1723—1792) и Хогарт (1697—1764). Хогарт был сатириком. Он на многих полотнах развивал одну и ту же тему, например «Модный брак», с целью бичевать пороки различных слоев общества. Красочная гамма его яркая и сильная. Генсборо и Рейнольдс—портретисты дворянской знати и буржуазии. Генсборо по персонажам своих произведений и по их живописной трактовке ближе к аристократии и придворному стилю, Рейнольдс, ближе к буржуазии. Он иногда дает жанровые темы, семейные портреты. По яркости и сочности красок они оба занимают исключительное место в живописи Англии.

Скульптура и архитектура Англии XVIII века не обогатились какими-либо значительными произведениями. Англичане продолжали строить в готическом стиле.

* * *

Почти всех представителей английской эстетики роднит одна общая черта—эмпиризм, т. е. устремление искать первоначальный источник эстетического состояния в чувственных восприятиях, порождаемых внешним физическим миром. Английский эмпиризм возник уже в XVII веке, его носителями были: Франциск Бекон, с его провозглашением опыта, как единственного источника познания, Локк, отрицавший все врожденные идеи, Гоббс превративший даже бога в материю. В XVIII веке эмпиризм достиг

полного процветания в системах почти всех существовавших тогда философов. Эмпиризм дошел до своего тупика в системе Беркли и Юма. По Беркли, кроме чувственных восприятий, ничего больше и нет; внешний мир как причина и источник перцепций—восприятий исчезает. Юм не решается на категорическое отрицание внешнего мира, но не обосновывает независимости от сознания существования внешнего объективного мира, а лишь утверждает, что практический опыт вынуждает человека, если он не хочет впасть в безумие, признать внешний объективный мир. Юм отрицает существование субстанции и причинности как объективного закона. Субстанция есть пучок постоянно связанных между собой представлений. Причинность есть тоже субъективное постоянство в последовательности или сосуществовании явлений. Эмпиризм, кроме своего вырождения в системах Беркли и Юма, достиг логического здорового завершения в лице некоторых английских и всех французских материалистов. Среди английских эстетиков наблюдаются два направления: субъективисты—Шефтсбери, Гетчесон и Юм, объективисты—Хогарт, Гом и Борк. Чем объяснить такое любопытнейшее обстоятельство, что мыслители, выражающие идеологию одного и того же класса английской буржуазии XVIII века, вырабатывают различные эстетические концепции? Дело в том, что всякий класс, а тем более английская буржуазия XVIII века, выраставшая из двух корней—из земледельцев, сделавшихся предпринимателями, и из представителей торгового капитала, не составляет однородной сплошной массы. Какие же слои буржуазной массы примыкали к субъективистам, а какие находили свое идеологическое выражение в объективистах? В объективистах, как Хогарт, Гом и Борк, нашли свое эстетическое мировоззрение те слои буржуазии, которые развивали промышленность, мореходство, торговлю. В субъективистах же—группы, которые тесно смыкались с землевладельцами. Такое разделение происходило оттого, что представители последних шли вперед, все еще оглядываясь назад, искали в прошлом источники вдохновения для своей мысли и находили его отчасти в Платоне. Влияние последнего, разумеется, толкало мысль в сторону идеализма, а идеализм и субъективизм—два родные брата. Объективисты же, напротив, чаще имели тяготение к материализму. В самом деле, на крайнем правом фланге, если можно употреблять такой термин в философии, стоял Шефтсбери—сторонник Платона, на крайнем левом фланге—Борк, близко подходивший к материализму. Первый—влиятельный лорд; последний—видный представитель прогрессивной тогда буржуазии. Как уже было мимоходом отмечено в связи с анализом эллинской эстетики, английская эстетика насквозь пропитана морализующей тенденций в лице первых ее представителей—Шефтсбери и Гетчесона. Оба они, как было уже выше показано, примыкали к группе английской буржуазии, тесно переплетенной своими интересами с земельной аристократией. Объективисты эмпирики в эстетике держатся на почтительном расстоянии от этики.

ШЕФТСБЕРИ (SHAFTESBURY, 1671—1713) [1]

Шефтсбери посвятил все свое внимание исследованию вопросов морали. В прямую зависимость от морали Шефтсбери поставил вопрос о красоте. По всем его трактатам, начиная с 1708 и кончая 1713 годом, красной нитью проходят две родственных мысли, неизбежно связанные между собой: о субъективном источнике восприятий прекрасного и родстве красоты и добра. («Beauty and good are one and the sàme») [2]. Нет истинного наслаждения красотой вне добра («There ts no real enioyment of beauty beside what is good») [3]. Если красота—это выражение добра и существует не только в предметах внешнего мира, но и в поведении и в сознании человека, то создается некоторая возможность признать красоту явлением субъективного мира.

Разумеется, для современной материалистической мысли понятия добра, моральные категории имеют вполне объективный социальный источник. Самое поведение человека рассматривается объективными методами. Но для начала XVIII века такая мысль была невозможна. Признавать субъективный характер морали было тогда вполне естественно. Но, приписав морали субъективный характер и связав добро с красотою согласно традиции Платона, тогдашние мыслители вынуждены были признать и красоту субъективной категорией.

Разумеется, будучи младшим современником Локка [4], Шефтсбери уже не мог вполне отрицать значение внешних чувств в образовании понятия красоты, но центр тяжести он все же искал во врожденной склонности человека к добру и красоте. «Such is the natural affection of all Mankind towards moral beauty and perfection» [5].

Оба эти понятия вполне сохранили у Шефтсбери метафизический характер. Шефтсбери даже говорит о «мистической прелести красоты» [6]. Здесь несомненное влияние Платона. От внешних линий, форм и пропорций тела необходимо мысленно переходить к прекрасным отношениям людей, к дружбе, долгу и другим добродетелям.

Шефтсбери не отрицал значения фигуры, краски, движения, звуков, даже элементы форм, как куб, шар, цилиндр, доставляет удовольствие, в особенности детям.

Тело, предмет внешнего мира, не может быть прекрасно само по себе («A body can noways be the cause of beauty to

---

[1] Шефтсбери принадлежал к партии вигов, и английский король Вильгельм III, возведенный на престол «славной», бескровной революцией, весьма высоко ценил Шефтсбери. Шефтсбери три раза посещал Голландию и познакомился там с Бейлем.

[2] Страница 399 второго тома «Characteristicks».

[3] Страница 422, II том.

[4] Локк был непосредственным учителем и воспитателем Шефтсбери.

[5] II том «Characteristicks», стр. 20.

[6] Страница 280.

itself» [1]. Красота возникает благодаря формирующей силе в уме, в духе.

Шефтсбери различает три ряда красоты: 1) Предметы внешнего мира. 2) Формирующие силы, т. е. человеческий дух. 3) Высшая и верховная красота, от которой зависят два первых разряда [2].

Ясно, что Шефтсбери имеет в виду бога как высший и первоначальный источник всякой красоты [3].

Очень большое значение Шефтсбери придавал «чувству внутренней пропорции и гармонии аффектов» [4].

Он отождествлял это чувство с моральной красотой.

Шефтсбери стремился указать внутреннее родство не только между красотой и добром, но также между красотой и правдой. Что гармонично и пропорционально, то истинно, а что прекрасно и истинно, то—добро. «All beauty is truth»—все красивое—истинно.

Наиболее естественная красота в мире—это честность и моральная правда. Всякая красота есть правда. Правдивое выражение лица придает ему красоту, и правильные пропорции в здании—красоту архитектуре, как правильный размер—в гармонии и музыке. В поэзии, где все вымысел, все же правда—условие красоты поэзии. Живописец понимает правду и единство плана, но знает, что он прешит против правды, когда чересчур близко следует природе и строго копирует жизнь. Его искусство не позволяет ему обнять всю правду в его произведении, он изображает только часть ее. Однако его произведение, если оно прекрасно и правдиво, должно быть цельным, законченным, независимым и выразительным, насколько возможно [5].

Подражание древним Шефтсбери считает полезным [6]. О поэте Шефтсбери говорит в приподнятом тоне, как о Прометее, который состязается с самим творцом прекрасного [7].

Большую трудность представляет социологическая классовая характеристика Шефтсбери. Он был членом партии вигов, казалось бы этим исчерпывается вопрос относительно его характеристики как идеолога буржуазии. Однако это не так просто. Партийная принадлежность еще не решает вопроса о социальных корнях какой-нибудь части мировоззрения или психологии [8].

[1] II том, страница 404.

[2] II том, страница 407—408.

[3] III том, страница 217.

[4] Шефтсбери был вигом, горячо защищал веротерпимость и в противоположность Гоббсу был оптимистом, считая, что человек от природы склонен к симпатии к людям, что моральное чувство «moral sense» свойственно людям от природы.

[5] I том, страница 142—143.

[6] I том, страница 206.

[7] I том, страница 207.

[8] Для иллюстрации я приведу пример из современной идеологической борьбы. Известный венгерский профессор и видный коммунист Лукач отрицает вопреки Энгельсу значение диалектического метода в изучении природы,—это отрицание есть отблеск буржуазного миропонимания.

Оно может содержать остатки, пережитки мировоззрения того господствующего класса, идеология которого всегда давит на идеологию остальных классов. Скажем, в настоящее время в СССР можно встретить много людей, которые уже прониклись в значительной мере пролетарским мировоззрением, но в них еще очень сильно бродит старая идеологическая закваска.

С Шефтсбери происходило нечто аналогичное. В политике он всецело проникся идеями тогдашнего революционного класса, отстаивавшего парламентарный государственный строй, свободу личности, словом все те права и политические надстройки, которые необходимы для беспрепятственного развития промышленного капитала. Но в то же время сознание Шефтсбери, как и все общественное сознание времен второй английской революции конца XVII века, было полно компромиссных сделок с феодальной поземельной аристократией, так как ее низшие слои активно участвовали в революции.

Исходя из этого анализа, легче понять тяготение Шефтсбери к реакционному Платону и критическое отношение его к Локку; Локк был первоначальным учителем и воспитателем Шефтсбери. Локк был действительным философским идеологом революционного тогда класса—буржуазии. Идеологическая половинчатость Шефтсбери приводит его к метафизической эстетике Платона.

ФРАНЦИСК ГЕТЧЕСОН (HUTCHESON 1699—1746)).

Исследование «Происхождение наших идей о красоте и добродетели» в первые опубликовано анонимно в 1720 г., а второе издание [1], уже с именем автора, появилось в Лондоне в 1726 г.

Гетчесон, как и все последующие английские эстетики, ставит себе задачей—исследование психической природы человека, но основной прицел—анализ морального поведения человека.

Гетчесон полагает, что творец природы надежно обеспечил возможность морального поведения человека тем, что придал добродетели форму красоты. От природы человеку свойственно внутреннее моральное чувство (moral sense). Это моральное чувство не имеет, по Гетчесону, ничего общего с врожденными идеями. Оно есть лишь природное предрасположение к порядку и гармонии, которые одинаково проявляются в красоте и добродетели. Такие природные задатки, как склонность к удовольствию и отвращение к неудовольствию, одинаково свойственны всем людям. По мнению Гетчесона, человек не волен определять свои удовольствия и неудовольствия: те или

[1] Я пользовалась 2-м английским издан. 1726 г. Эта книга Гетчесона была переведена на французский язык в 1744 г. В предисловии к исследованию Гетчесон выражает надежду, что его мысли не противоречат религии. В 5-й главе он утверждает, что мир создан согласно какой-то цели.

иные предметы, независимо от воли человека, причиняют ему удовольствие или неудовольствие. Под прекрасным (beauty) Гетчесон понимает представление о предмете, под чувством прекрасного (sense of beauty)—способность получать такое представление. Представление прекрасного создается главным образом не элементарными восприятиями, а сложными представлениями. Примерно, чистая краска доставляет менее удовольствия, нежели картина; ряд примеров, приводимых Гетчесоном, показывает, что он придает большое значение многообразию впечатлений, как важному условию прекрасного.

Чувство прекрасного, по Гетчесону, ни в какой мере не зависит от знания принципов, пропорций, причин или от полезности предмета.

Знание не усиливает наслаждения, вызываемого прекрасным, но благодаря ему возникает особое интеллектульное удовольствие.

По мнению Гетчесона, сознание полезности или вредности не может влиять на то, является ли чувство, сопровождающее ощущения органов внешних чувств, приятным или неприятным. Еще менее сознание пользы или вреда влияет на чувство формы (sentiments of the forms). Чувство прекрасного неподкупно, оно непосредственно и незаинтересовано.

Удобством и полезностью часто пренебрегают для красоты, думает Гетчесон. Гетчесон ясно различает полезное и прекрасное, хотя он не дает четких определений.

Оба положения Гетчесона—независимость прекрасного от знания и неизаинтересованность чувства прекрасного—нашли свое развитие в первых двух моментах прекрасного у Канта.

Гетчесон, как большинство английских эстетиков, начинает свои исследования с объективных свойств прекрасного, с геометрических фигур. Те фигуры, в которых преобладает симметрия и в то же время легко обозреваемое многообразие, нравятся. Единство в многообразии, как уже выше было отмечено, Гетчесон считает важнейшим условием прекрасного. Он подтверждает свои мысли многочисленными примерами, взятыми из области природы, в особенности из царства растений; он попутно делает очень ценные замечания относительно правильности расположения листьев в кажущемся хаосе листвы. Гармония есть лишь воплощение принципа единства в многообразии звуков. По Гетчесону, это единство многообразия есть в самом бытии, во всем мироздании, это свидетельствует, по его мнению, о единстве причины среди многообразия следствий.

Гетчесон различает оригинальную и сравнительную красоту. Первая свойственна реальным предметам природы, быта либо художественным произведениям, не относящимся к области изобразительных искусств.

Вторая свойственна, по нашей терминологии, произведениям изобразительного искусства, которое может быть прекрасно и

тогда, когда оно не воспроизводит прекрасных предметов; но оно еще лучше, когда изображает прекрасные предметы.

Чувство прекрасного свойственно всем людям, так как единство в многообразии является законом восприятия.

Ассоциация идей хотя и протекает у всех людей одинаково, но она же является основной причиной разнообразия вкусов. Какая-нибудь прекрасная местность может у человека возбуждать отвращение, если в ней случилось с ним несчастье.

Гетчесон исследует влияние обычая, привычки и воспитания на изящный вкус и приходит к заключению, что они не являются определяющими факторами. Привычка, по Гетчесону, может скорее ослабить впечатление прекрасного. Воспитание не может побудить человека замечать такие качества предметов, для восприятия которых у него нет природного предрасположения, соответственной одаренности, как нельзя слепого заинтересовать красками или глухого звуками. Наблюдения над предметами могут облегчить человеку различение правильного воспроизведения, но почему он в первом случае испытывает удовольствие, а в другом неудовольствие? Это происходит,—думает Гетчесон,—только потому, что чувство прекрасного свойственно человеку от природы.

Красота мироздания не была целью творца его, она лишь является следствием правильности его. Чувство красоты присуще людям по благости «создателя» мира.

Гетчесон отличается от других английских эстетиков тем, что он часто привлекает на помощь «божественный промысел» [1].

Гетчесон больше известен в истории философии как этик, чем эстетик. В той и другой области он является последователем Шефтсбери, только относительно религиозных воззрений они несколько расходились. Термин «moral sense» Гетчесон заимствовал у Шефтсбери.

Гетчесон оказал глубокое влияние на эстетические воззрения Канта, который, по свидетельству его современников (Боровского и Яхмана—его самых ранних биографов), усиленно рекомендован своим ученикам и друзьям чтение Гетчесона на-ряду с Юмом. Как уже было выше отмечено, первые два момента прекрасного у Канта—незаинтересованность суждения вкуса и независимость его от понятия—выдвинуты уже в первой главе первой же книги Гетчесона—«Исследование происхождения идей прекрасного».

Так как Гетчесон в основном согласен с Шефтсбери, то нет надобности давать специальную социологическую характеристику его.

[1] Это не помешало его соотечественникам подвергать его преследованиям за ересь, за деизм.

ДАВИД ЮМ (HUME 1711—1776)[1]

Великое многообразие вкусов так очевидно, что оно давно стало предметом размышления.

Среди множества разнообразных познавательных суждений есть одно и только одно истинное—думает Юм; затруднение состоит лишь в том, чтобы найти его. Напротив, тысячи чувств, возбужденных тем же предметом, все правильны, так как чувство не выявляет реальности предмета. Оно только обозначает взаимоотношение объекта и органов или способностей сознания. «Красота не есть свойство самих вещей». Она существует только в сознании наблюдающего, и каждое сознание отмечает особую красоту. Один субъект может почувствовать безобразие там, где другой воспринимает красоту. «Каждая личность должна подчиниться собственному чувству, не претендуя регулировать чужое чувство. Искать действительную красоту или действительное уродство—такая же бесплодная затея, как стараться установить понятие о том, что действительно сладко или действительно горько. Согласно состоянию органов один и тот же предмет может быть сладок или горек, и пословица правильно определила: «бесплодно спорить о вкусах». Вполне естественно и даже вполне необходимо распространить эту аксиому как на духовные, так и на телесные вкусы.

В этом отрывке сказался весь Юм. Во-первых, здесь индивидуализм чувствований возводится в принцип или даже в закономерность. Во-вторых, утверждается однородность так называемых телесных и духовных чувствований. Опыт вынуждает Юма допустить, что в объекте имеются некоторые качества, которые вызывают эти чувствования. Он пытается установить закономерную связь между объективными качествами предмета и субъективными чувствованиями. Об объективных качествах самих предметов, возбуждающих чувство прекрасного, Юм упоминает вскользь. Между тем относительно обстановки, в которой прекрасное может оказать свое надлежащее действие, он дает определенное указание: «Если мы хотим испытать действие прекрасного или безобразного мы должны тщательно выбрать надлежащее время и место и привести воображение в соответственное состояние. Совершенная ясность или спокойствие сознания, сосредоточенность мысли, достаточное внимание к предметам»—вот какие условия необходимы по мнению Юма для эстетического эксперимента.

Индивидуализм чувства прекрасного обоснован у Юма такими соображениями. Многочисленны и часты недочеты внутренних органов, которые ослабляют или парализуют влияние общих принципов прекрасного. Чувство прекрасного, вызываемое некоторыми предметами, не переживается каждой личностью

[1] Юм написал несколько небольших работ, касающихся эстетических проблем: «Of the Standard of taste», «Of tragedy», «Of eloquence», «Of the delicacy of taste and passion» и несколько других. Все они были впервые напечатаны в 1749 г.

одинаково. Много внимания Юм уделяет вопросу о тонкости чувств. Если ничто не ускользает от чувства, если все части предмета, несмотря на их незначительность и случайность, улавливаются чувствами, то они заслуживают название тонких. Эта тонкость чувств достигается теми же средствами, как ловкость и скорость в любой работе, т. е. упражнением. Сравнение разнообразных прекрасных предметов из различных стран и времен утончает чувство прекрасного. Юм полагает, что здравый ум в соединении с тонким чувством, усовершенствованным упражнениями и сравнениями, делает человека тонким критиком и ценителем прекрасного.

По наблюдениям Юма удовольствие, получаемое от театра или литературы, определяется в значительной мере состоянием умов и нравов. Там, где господствует суеверие, нравы не те, что в стране, свободной от фанатизма. В Париже нравится не то, что в Лондоне, и обратно. Но он не развивает этой плодотворной мысли, а лишь мимоходом задевает ее при обосновании субъективных чувств прекрасного. Эта мысль впоследствии была развита Теном.

Юм затрагивает и тот жгучий вопрос, который веками привлекает внимание всех исследователей прекрасного: почему Гомер, восхищавший афинян и римлян, продолжает вызывать восторг в Париже и Лондоне XVIII века? Он дает нам ничего не говорящий ответ: оттого, что Гомер гениален.

О т р а г е д и и. Юм исходит из воззрения Фонтенелля на трагедию, но делает некоторые дополнения и поправки. Фонтенелль полагает, что удовольствие и страдание вовсе не разделены непроницаемой пропастью. Одно и то же ощущение (Фонтенелль приводит как пример щекотание), чрезмерно усиливаясь, причиняет боль, а в более слабой степени доставляет удовольствие. Душа человека по своей природе требует деятельности, волнения. Те аффекты страдания, которые испытывает театральный зритель, смягчаются сознанием, что они все же нереальны, несмотря на иллюзию реальности. Эта «смесь» (выражение Фонтенелля) чувства скорби и удовольствия приводит зрителя трагедии в восторг.

Юм не согласен с Фонтенеллем в том, что сознание нереальности, ослабляющее страдание зрителя, играет здесь решающую роль. Смягченное страдание все же есть страдание. Юм полагает, что красота речи и обстановки, выразительность подражания, а подражание, думает Юм так же, как и Аристотель, всегда приятно—вот причина удовольствия, доставляемого трагедией. Упражнение душевных способностей, полагает Юм,—немаловажное условие наслаждения зрителя при трагедии. Юм смутно сознает, что трагическое тогда лишь связано с удовольствием, когда оно динамично.

О к р а с н о р е ч и и. Юм ревностно отстаивает необходимость красноречия, которое процветало у греков и римлян. Он сокрушается о ничтожестве и неразвитости этого вида искусства

в Англии. Он защищает великих ораторов от упрека в пустословии таким доводом, который должен был покорить сердца практичной английской буржуазии: красноречие вовсе не стоит в противоречии с деловитостью; напротив, оно может способствовать успеху всякого дела. Кант держался противоположного взгляда на красноречие; в главе о Канте я укажу причину этого явления.

О степени реализма. Юм вскользь ставит вопрос о натурализме в искусстве, не сознавая еще, какое огромное значение приобретает эта проблема в искусстве буржуазии XIX века. «Какую пошлую комедию мы бы создали, если бы болтовню за чайным столом скопировали бы верно и в полной мере».

Дальше Юм выясняет, что такие «низкие», незначительные предметы не стоит воспроизводить во всей полноте. Объктом художественного воспроизведения должна быть лишь la belle nature. Эта же мысль красной нитью проходит через эстетические воззрения французского мыслителя Баттэ. Но чрезмерная изысканность речи и письма вреднее, нежели преувеличенная простота.

Причина такого предостережения понятна: изысканность художественных форм в литературе и в изобразительном искусстве (рококо) была принадлежностью дворянско-феодального класса; Юм же—выразитель идеологии буржуазии.

О происхождении искусств и наук. Юм был идейно уничтожен Марксом в политэкономии и Лениным в философии. Некоторые мысли Юма представляют, однако, значительный исторический интерес.

Одна мысль Юма имеет, мне кажется, выдающийся интерес: «То, что зависит от нескольких людей, в большой мере может быть приписано случаю или тайным, неизвестным причинам; что возникает из большого числа, может часто быть объяснено определенными и известными причинами».

В таком утверждении явно сквозит понимание закономерности общественных явлений.

То обстоятельство, которое порождает в одной стране в известный период гениальных поэтов, неслучайно,—думает Юм,—но и масса не может быть лишена вкуса там, где изящные умы процветают.

Юм ставит последних в зависимости от массы.

Искусства и науки возникают лишь там, где существует политическая свобода. Только в правовом строе, где личность и собственность пользуются безопасностью, может развиваться знание.

Такие же мысли составляли стержень теории Винкельмана.

Республиканский строй способствует процветанию наук, цивилизованная (повидимому, Юм разумеет ограниченную) монархия—изящным искусствам.

Когда искусства и науки достигают в какой-либо стране совершенства, то они начинают клониться к упадку и уже не могут быть оживлены.

Эта мысль о циклическом развитии науки и искусства встречается и у Винкельмана. Оба мыслителя, повидимому, находились под неотразимым влиянием итальянского мыслителя Вико [1] (1668—1744).

ВИЛЛИЯМ ХОГАРТ (WILLIAM HOGARTH 1697—1764).

Книга Хогарта «Analysis of beauty» (Анализ красоты) появилась в 1753 г., т. е. между очерками Юма о вкусе (1742) и исследованием Борка о прекрасном и возвышенном.

Ниже мы увидим, что Хогарт защищает идеи, противоположные мыслям Юма и очень родственные положениям Борка. Поэтому общепринято считать Хогарта идейным предшественником Борка.

Книга Хогарта об анализе красоты есть эпизодический момент в деятельности и жизни Хогарта.

К концу 25 лет своей художественной деятельности, в 1745 г. (первое самостоятельное произведение графики [2] Хогарта относится к 1727/28 г.), Хогарт нарисовал свой портрет с собакой и в углу картины набросал извилистую линию с надписью: линия красоты The line of beauty. На художника посыпались по этому поводу бесконечные недоуменные вопросы о значении такого иероглифа. Чтобы рассеять недоумение и ответить на заданные вопросы, Хогарт написал небольшую книгу под указанным выше заглавием. После этого он никогда более не возвращался к теоретическому рассмотрению вопросов искусства. Книга не встретила одобрения современников Хогарта. Напротив, она была осыпана градом насмешек и карикатур [3]. Это обстоятельство, вероятно, объясняется значительным перевесом влияния Юма, который, как уже отмечено было, отстаивал противоположные мнения [4].

Вопросы, занимавшие Хогарта, не выходили из круга специальных, чисто формальных элементов живописи, отчасти и других пространственных искусств. Хогарта пленила мысль Микель-Анджело, заключавшаяся в том, что фигура должна быть пирамидальной, увеличенной вдвое или втрое против естественных размеров и заключать в себе волнистую змеевидную ли-

---

[1] Главное произведение Вико «Новая наука», в котором он высказывает ту мысль, что все народы проходят через периоды процветания, упадка и смены.

[2] Хогарт—сын школьного учителя. В детстве был отдан к граверу по серебру. По окончании срока ученичества он стал самостоятельно заниматься медной и цинковой гравюрой и живописью.

[3] Также в XX столетии, например, автор очерка о Хогарте в Большой британской энциклопедии 1910 г. выражает сожаление, что Хогарт написал эту книгу, ничего не прибавившую к его славе. Немецкий историк всеобщей литературы Геттнер сравнивает Хогарта с романистом Смоллетом и комиком Футом, жившим в ту же эпоху.

[4] Кроме того, Хогарт находился в враждебных отношениях с художественными критиками своей эпохн, которые больше ценили старых мастеров, чем свое искусство.

нию. Хогарт стремился найти объективные, содержащиеся в пространственных отношениях законы красоты.

Однако сам он как художник ставил перед собой на первом плане не формальные достижения, а литературные задачи. Он сам предпочитал называть себя «author» (автор), а не «artist» (артист). Он говорил: «Я желал создавать на холсте картины, подобные спектаклям на сцене». «Я старался,—продолжал он,—трактовать мой сюжет как драматург. Моя картина—мои подмостки, и мужчиины и женщины—мои актеры, так как определенными действиями и жестами можно создать немой спектакль»[1].

Как известно, Хогарт в своих гравюрах и картинах был морализирующим сатириком на филистерский лад, как мы бы сейчас сказали. Основные принципы его морали: «не ленись», «блюди семейные добродетели», и т. д.

В ведении к «Анализу красоты» Хогарт упрекает живописцев и их ценителей в том, что их больше занимает манера письма, анекдоты, имена и характеры художников и другие обстоятельства, относящиеся к технической стороне искусства, нежели сами идеи, которые должны были бы владеть их умами»[2].

Но моральное воздействие можно оказать—думал, повидимому, Хогарт—через посредство красоты. Поэтому необходимо изучить ее объективные условия. Они заключаются в соответственности, разнообразии и единообразии, простоте и сложности, симметрии и количестве. Все эти условия совместно производят красоту, взаимно исправляя и ограничивая друг друга.

Необходимость соответственности Хогарт доказывает следующими примерами и соображениями: сделать орнаментально-изогнутые колонны подпорками тяжелого навеса—значит нарушить принцип «соответствия», так как такие колонны возбуждают представления о слабости.

Красота мебели, зданий, кораблей оценивается по тем пропорциям и формам, которые они имеют в связи с своим назначением, с своей функцией. То же самое можно сказать о красоте животных и человека.

Из сказанного ясно, что объективная целесообразность построения формы отождествляется с красотой, по Хогарту; этот момент теперь принято называть структивностью, или конструктивностью искусства.

Второе упомянутое выше условие прекрасного—разнообразие. Множество форм, очертаний и красок в природе показывает, что многообразие есть необходимое условие красоты в природе, а следовательно и в искусстве. Все чувства человека испытывают удовольствие от разнообразия и отвращаются от однообразия. Когда глаз утомлен разнообразием, он с наслаждением останавливается на однообразном. Соответственное сочетание обоих

[1] Заимствую эти сведения из The Britainn Enciclopedia 1910 г.

[2] Я пользовалась втор. английск. изданием «Analisis of Beauty», 1772 г. London, стр. 4.

противоположных моментов—разнообразия и однообразия—есть тайна прекрасного. Хогарт разумеет, конечно, разнообразие организованное и лишь постепенный переход от разнообразия к однообразию.

Третье условие прекрасного—симметрия, но в то же время необходимо избегать однообразной регулярности.

Четвертое условие—простота или отчетливость. Простота, соединенная с разнообразием,—как, например, пирамидальная фигура,—доставляет глазу большое удовольствие (Хогарт на всем протяжении книги имеет в виду исключительно пространственные или зрительные искусства).

Башни, памятники и большинство произведений скульптуры и живописи выдержаны в форме пирамиды. Другие формы, нам нравящиеся, обычно близки к пирамиде, лишь с некоторыми уклонениями.

Пятое условие, как-будто приходящее в столкновение с четвертым,—сложность. Сложность всего лучше выражается в движении. Тогда глаз как бы охотится (is in chace) за предметом и линией, ловит ее... Ничто не доставляет человеку такого большого удовольствия, думает Хогарт, как охота.

Шестое условие прекрасного—количество: безбрежный океан, громадные скалы, величественные здания, длинное шествие, возбуждают восторг, иногда смешанный со страхом. Огромные размеры статуи внушают представление, что это существо сверхчеловеческое.

Композиции из прямых, волнистых, извилистых линий образуют условие совершенного произведения. Об извилистых или змеевидных линиях Хогарт, согласно своему намерению, говорит больше всего. Если фигуры имеют одинаковые пропорции, то прекраснее та фигура, в которой «больше приятных поворотов и изгибов линий». Знакомство с означенными композициями необходимо для выработки истинной идеи о вкусе[1].

Хогарт затем немного останавливается на важности пропорции и позы фигуры, но всего больше внимания он посвящает вопросу о свете, тени и красках.

При размещении красок нужно пользоваться принципом композиции извилистых линий, так как при помощи красок достигаются все вышеупомянутые шесть условий прекрасного в живописи. Кроме того, необходимо соблюдать постепенность красочных тонов. Хогарт не дает определения и анализа прекрасного. Он лишь перечисляет его отдельные условия. Наиболее употребительное выражение Хогарта для обозначения прекрасного следующее: «приятно для глаза и занимательно для воображения» («Pleasant for the eye and entertaining zor the imagination»). Стало быть, его устремление рассмотреть объективные условия прекрасного не пошло дальше аристотелевского утверждения единства

[1] Стр. 66.

в многообразии и мыслей Микель-Анджело о роли пирамиды и извилистой линии в пространственных искусствах.

Я остановлюсь еще на одном замечании Хогарта не для характеристики его художественных воззрений, а для того, чтобы указать, что традиционная теоретическая художественная мысль никогда не в состоянии выйти из тупика. Хогарт, говоря о различных колористах эпохи Ренессанса, вдруг бросает замечание: «В самом деле, никогда Франция не дала выдающегося колориста» («Yndeed France had not produced one good colorist»). Дидро в обзоре Салона 1765 г. дал ему за это достойную отповедь [1].

Ясно, что такое ошибочное утверждение вызвано политическими антипатиями к абсолютистской Франции и шовинистическим ослеплением.

Отсюда вытекает, что формальные условия не являются единственной причиной художественной оценки, что недостаточно «приятности для глаз и занимательности для воображения». В художественной оценке незаметно и непроизвольно участвуют сложнейшие идеологические комплексы, которых никому и никогда не удастся исключить из своего эстетического сознания. Все объективные условия красоты, перечисленные Хогартом, может быть, и даже наверное, очень существенны для художественного восприятия, но ни в каком случае не исчерпывают его факторов.

Заслуга Хогарта, однако, довольно значительна потому, что он искал объективные принципы прекрасного. Кроме того, он решительно протестовал против слепого подражания и сентиментального преклонения перед старыми мастерами и учил руководствоваться принципом: «смотреть собственными глазами» («to see with our own eyes»). Разумеется, этот принцип не был нов для европейской мысли второй половины XVIII века.

Равным образом не отличалась новизной мысль Хогарта о необходимости для художника непосредственного воспроизведения природы, а не подражания каким бы то ни было совершенным образцам. У Хогарта вскользь брошено такое знаменательное замечание: в действительности встречаются шеи и руки, по сравнению с которыми шея и руки Венеры есть грубая копия.

В ряду эмпирической, описательной английской эстетики Хогарт занимает сравнительно небольшое место, но все же его художественные воззрения составили некоторый вклад в общий фонд художественной мысли XVIII века.

Стремление Хогарта к литературности, к морализированию, словом, к борьбе с какими-то явлениями общественного сознания боевой тон всей его книги указывают, что он выражал настроения, вкусы и мысли, т. е. общественную психологию и идеологию того слоя английской буржуазии XVIII века, которой

[1] 10-й том полного собрания сочинений Дидро, стр. 303.

еще предстояла значительная политическая борьба за участие в государственной власти.

ГЕНРИХ ГОМ (HEINRICH HOME[1] 1696—1782)

Произведения изящных искусств могут быть объектами не только вкуса, но и критики. Поэтому важно установить условия прекрасного. Не только качества, но и отношения самих предметов бывают источником приятной эмоции.

Под прекрасным, согласно его первоначальному смыслу, надо разуметь предметы, доступные зрению. Лишь по фигуральному, переносному значению говорят о прекрасных звуках, о прекрасном выражении или прекрасной теореме.

Есть два вида прекрасного—собственно прекрасное (Eigene Schönheit)—свойства предметов и прекрасное в отношениях. Первое воспринимается только чувством; второе требует размышления. Прекрасное второго рода налицо тогда, когда предмет служит средством для достижения какой-нибудь хорошей цели. С этим совпадает понятие полезности. Жилище, лишенное симметрии, но обладающее удобством, прекрасно. Фруктовое дерево, приносящее плоды, прекрасно.

Когда полезность и целесообразность совмещаются, то получается высший род прекрасного. Стройное тело рысака нравится каждому глазу благодаря его симметрии и полезности.

Таким образом Гом вполне отождествляет второй род прекрасного с полезным.

Важнейшие условия прекрасного первого рода—правильность (Die Regelmäszigkeit), единообразие (Die Einförmigkeit), порядок и простота (Ordnung und Simplicität).

Но еще многочисленнее предметы, которые, доставляя нам величайшее удовольствие, не связаны с полезностью.

О единстве в многообразии. Гом усматривает во обычном течении душевной жизни человека поток разнообразных представлений, которые тогда кажутся неутомительными, если не однообразны, и, обратно, если они не чрезмерно разнообразны. Однообразное скучно, многообразное вызывает усталость и головокружение. Тайна искусства заключается в нахождении идеального равновесия между однообразием и многообразием впечатлений.

Гом принимает эллинский принцип прекрасного—единство в многообразии—и дает ему вполне эмпирическое истолкование, исходя из описания и анализа нормальной психической жизни.

Круг нравится больше квадрата, так как внимание не разбивается при его созерцании; четыреугольник—больше много-

[1] Книга Гома «The Element sof Criticism» появилась в 1762 г. Немецкий перевод, которым я пользовалась, был сделан в 1795 г. Мейнгардом. Странно, что имя Гома отсутствует в энциклопедическом словаре Эфрона и Брокгауза, в издании Граната; что еще удивительнее, имени Генриха Гома нет и в Британской энциклопедии 1910 г.

угольника по той же причине. Квадрат нравится больше четыреугольника вследствие большей правильности и единообразия.

Гом—последователь Локка. Он, вслед за Локком, признает первичные объективные качества вещей, как фигура, протяженность, тяжесть, и вторичные, производные или субъективные качества, как теплота и холод, запах и вкус. К каким же качествам необходимо отнести красоту?—задается вопросом Гом, и отвечает: к вторичным качествам. Стало быть красота зависит не только от созерцаемого объекта, но и от созерцающего субъекта.

Так как прекрасное часто связано с полезным, то склонность к прекрасному содействует развитию полезного строительства и производства. Чувство прекрасного содействует благу общества.

Очень интересно и характерно замечание Гома, что простота в искусстве исчезает, когда нет гения у художников; они тогда стремятся заменить гениальность обилием украшений. Гом ссылается на Александра Попа и его поэму «Essays on Criticism». Здесь виден протест Гома против подражания напыщенному стилю французского придворного искусства.

Вопрос о том, почему именно указанные условия нравятся человеку, Гом считает неразрешимым. Можно только сказать, что человек изначально наделен вкусом к таким свойствам предметов.

О возвышенном. Предметы грандиозных размеров вызывают в нас необычайное душевное движение, которое нам нравится. Но не все грандиозное, величественное может быть названо возвышенным. Лишь то великое, что обладает также свойством прекрасного, как правильность, пропорциональность и порядок, есть возвышенное. Только возвышенное требует указанных качеств в меньшей степени. Примеры возвышенного: храм св. Петра в Риме, пирамиды в Египте, Альпы, море и всего более чистое лазурное небо. Таким образом возвышенное отличается от прекрасного величиной.

Душевное движение, вызываемое возвышенным, резко отличается от эмоции, возбуждаемой прекрасным. Первое—серьезно и захватывает целиком все внимание человека, второе—радостно и не овладевает всем сознанием человека.

Гом беспрестанно ссылается на Лонгина, солидаризируется с ним и, между прочим, с следующим замечанием Лонгина: «В произведениях искусства правильность отношений, а в природе высота и великолепие имеют решающее значение».

Прекрасное произведение, помещенное на высокий пьедестал, выигрывает в значительности и силе впечатления. Для иллюстрации этой мысли Гом приводит много примеров из литературных произведений Цезаря, Горация, Мильтона и, в особенности, Шекспира.

Возвышенное в поэзии достигается словом не менее, чем действительным предметом, вызывая возвышенное движение души. Не все страсти, эмоции, аффекты возвышенны: скажем, месть, не принадлежит к числу возвышенных эмоций. Героические

душевные движения возвышенны. Гом предостерегает против смешения героически-возвышеноого и напыщенной высокопарности.

Гом ссылается на Лонгина, указавшего на смесь великого и страшного, вызывающую возвышенное умонастроение.

Гом поражает изобилием литературных примеров, которыми он иллюстрирует свои взгляды на возвышенное. Эта любовь к иллюстрациями не случайна и объясняется тем, что Гом полагает, что лишь личный опыт убеждает читателя.

О правилах вкуса. Гом ищет общности художественного вкуса в анатомо-физиологической природе людей, в однородном строении их органов чувств. Отдельные уклонения, встречающиеся в области вкуса, не колеблют общего закона. Вкус зависит от воспитания, опыта и размышлений.

Гомс клонен, вопреки Шефтсбери и Гетчесону, ослабить значение прирожденности вкуса. В условиях, благоприятных для развития вкуса, как, например, в Афинах, даже малообразованные люди (Pöbel) достигали значительных успехов в суждении о красоте речи и других предметов.

Вкус находится в тесной зависимости от разума: так, например, колонна без базиса кажется неустойчивой, а дерево, хотя не имеет видимой подпорки, воспринимается как вполне устойчивое, так как известно, что его корни уходят глубоко в землю.

Учение об искусстве. Только живопись и скульптура могут быть признаны подражательными искусствами. Сад, искусно разведенный, не есть подражание природе, а сама природа, сделанная еще прекраснее. Архитектура также создает оригиналы, а не подражание. Звук и движение могут в известной степени быть воспроизведены, но музыка, как архитектура, творит оригиналы. Язык, как музыка и архитектура, не есть подражание природе, за самыми ничтожными исключениями.

Язык достигает красоты при помощи многочисленных приемов: сравнений, метафор, фигур и ритма. Поэзию Гом считает наивысшим искусством.

Гом устанавливает различие между эпической и драматической поэзией: первая изображает действия лишь через посредство третьего лица—автора, ведущего рассказ о своих героях; вторая непосредственно изображает действия героев, ведущих между собой диалог. Разговор, по мнению Гома, производит более глубокое впечатление, нежели рассказ. Гом дает предпочтение драме.

Гом в основном согласен с теорией Аристотеля о трагедии, расходясь с ним лишь в деталях. Он осуждает французскую драму Корнеля, Расина, Вольтера за изобилие речей и недостаток подлинного действия.

Знаменитая аристотелевская теория о трех единствах подвергается обстоятельной критике Гома. Он справедливо полагает, что прием трех единств, применяемый классической драмой, обусловлен ее происхождением из хора и местными историческими условиями Греции. Поэтому такой прием не может переноситься

в другое время и место. Гом высмеивает тех, кто слепо подражает приемам античной греческой драмы. Гом находит забавными тех художественных критиков, которые мирятся с условностью живописного холста, служащего вместо дворца или тюрьмы, и не могут согласиться с тем, что в пьесе представлено время более продолжительное, нежели то, которое необходимо для спектакля, и место иное, чем в спектакле [1]. Хотя Гом не признает единство места и времени правилом для драматургов своего времени, тем не менее он считает, что перемена места и времени должна приходиться на промежутки между актами; во время же актов должно сохраняться единство места и времени. Что же касается единства действия, то его Гом признает незыблемым законом для всякой пьесы.

Единство действия Гом понимает, как логическую связь всех действий пьесы с центральным героем или событием, которое является предметом художественного воспроизведения.

О музыке. По мнению Гома, музыка неспособна вызвать сильное душевное движение, но зато в высокой степени способна сохранить уже возбужденное движение. Музыка может служить как бы введением, хорошим прологом, подготовляющим зрителя к спектаклю. Музыке Гом уделяет сравнительно мало внимания, не посвящает самостоятельной главы [2] как архитектуре, садоводству и поэзии. Но Гом видит в музыке сестру архитектуры, музыка также способна смягчать и утончать природу человека.

Гом различает мелодию и гармонию в музыке. Вокальная музыка отличается от инструментальной, по Гому, тем, что требует трудного соответствия между смыслом слов и сочетанием звуков.

Не все чувства—думает Гом—могут быть выражены в музыке, таковы, например, чувство зависти, злобы и им подобные душевные движения.

Вокальной музыке особенно трудно выявлять такие эмоции, так как жесты и мимика, сопровождающие упомянутые чувства, отвратительны, и они плохо вяжутся с чарующей музыкой.

О живописи. Живопись занимает, по Гому, среднее место по силе впечатления между словом и сценой; картина действует сильнее, чем слово, но слабее, чем театр. Картина должна из длинного ряда событий избрать один момент, как свой объект. Мастерское произведение живописи может вызвать очень сильное настроение. Своей глубокой религиозностью итальянцы обязаны не только священному писанию, но и произведениям Рафаэля, Микель Анджело и других знаменитых живописцев.

Единство в многообразии в живописи необходимо соблюдать в должной мере; в реальных представлениях человек может

[1] Home—Grundsätze der Kritik, 2-ter Band, 23-ter Kapitel, Seite 454.

[2] Гом говорит о музыке всего более в первом томе, во 2-й главе: «Von Gemüthsbewegungen und Leidenschaften».

переносить большее разнообразие, нежели в живописи; в ней больше, чем в словесном описании. Произведение живописи, как и архитектуры, должно быть все же настолько просто, чтоб его можно было охватить одним взглядом. Гом и тут пользуется случаем, чтобы бросить камень во французское искусство: он делает замечание, что портрет Александра великого работы Лебрена нарушает принцип простоты.

О садоводстве и архитектуре. Рассуждения Гома о садоводстве и, в особенности, об архитектуре имеют сейчас злободневный, актуальный интерес.

Гом видит в садоводстве искусство более трудное и важное, нежели живопись. Оно подчиняется тем же законам, какие действуют во всяком искусстве—единство в многообразии, порядок, симметрия, простота и цвет. Использование материалов, находящихся в распоряжении садовода,—высоты, воды, деревьев, цветов, труднее, нежели обработка холста, но и достижения серьезнее. Гом полагает, что прекрасный сад настраивает людей на спокойно-радостный и благожелательный лад, смягчает дикие нравы, присущие людям от природы [1], делая их общительными.

Садовод, как и всякий художник, не должен стремиться к изобилию украшений, сложным затейливым ухищрениям, превосходить природу. Версальские сады возбуждают возмущение Гома. Они напоминают ему фантастические арабские сказки из «Тысячи одной ночи», которые так же, как Версальские сады, было созданы для ублаготворения короля. Это обстоятельство вызывает раздражение Гома, выражавшего настроение и вкус буржуазии.

Гома прельщает садоводство больше, чем живопись, потому что сад, будучи красивым, в то же время полезен.

Если сад соединен с прекрасными архитектурными сооружениями, то получается красота высшего порядка.

Архитектура, как и всякое искусство, не может избежать необходимого действия вышеупомянутых законов. Но, сверх того, в архитектура более, чем где-либо, кроме разве музыки, важен закон числовых соотношений: скажем, определенному размеру дома, комнаты соответствует только определенная величина окна, двери и высота стен. Только соотношение ступеней лестниц должно оставаться постоянным, так как оно диктуется строением человека. Гом сравнивает соотношение частей здания с соотношением струн музыкального инструмента, предвосхищая крылатое выражение Шлегеля—архитектура есть застывшая музыка.

Гом подвергает детальной критике знаменитые три ордена классической эллинской архитектуры—дорический, ионический и коринфский. Ордены нужно различать, думает Гом, не только по форме, капители (тогда можно насчитать великое множество форм), но и по назначению колонны. Колонна дорического стиля

[1] Во взгляде на природу человека Гом солидарен с Гоббсом, думавшим, что люди от природы злы, но смягчаются под влиянием жизни в обществе.

предназначена своей простой формой и своей солидностью, устойчивостью для поддержания простого величественного здания. Колонна ионического ордена своей нежной формой может служить небольшому зданию. Коринфский стиль своей капителью, которая представляет подражание корзине, поросшей акантовыми листьями, удовлетворит лишь плохому вкусу; коринфская капитель вызывает представление о неустойчивости, так как корзина не может быть надежной опорой для крыши.

С этой же точки зрения, которая носит теперь название конструктивизма, Гом критикует мебель и всю домашнюю утварь. Он называет бессмысленной, безвкусной мебель, имеющую вместо гладких устойчивых ножек—лапы какого-нибудь животного. Подсвечник, сделанный наподобие древесной ветви, обвитой виноградными гроздями или обсаженной птицами, Гом считает нелепой безделушкой. Форма предмета должна соответствовать его назначению, неоднократно повторяет и упорно подчеркивает Гом. Госпиталь, имеющий пышный величественный вид дворца, выражает бездарность и безвкусицу строителей. Гом приводит в пример какой-то парижский госпиталь. Он высмеивает обычай англичан строить дома на итальянский или греческий лад. Форма дома должна соответствовать климатическим условиям. Украшения дома также должны иметь логический смысл: стены дома не должны украшаться вазами, так как, будучи помещены в стене на известной высоте, вазы теряют смысл своего прямого назначения. Бассейн для фонтана не должен подпираться рыбами или дельфинами—это нарушение здравого смысла и вкуса. Аллегорические украшения кажутся Гому мало привлекательными, в особенности, если смысл их темен. Вкус, проявляемый в архитектуре, распространяется потом на одежду и на нравы. Поэтому нужно с большой осторожностью и вдумчивостью относиться к этому виду искусства.

Повидимому конструктивизм есть здоровое художественное требование, выдвигаемое всяким общественным классом, когда он идет по восходящей линии своего развития. Представление, которое вызывается художественным произведением, есть, как выражается Гом, сон на яву («Ein wachender Traum»). Очень характерно для Гома как эмпирика частое апеллирование к самонаблюдению и личному опыту читателя. В такой же мере выявляют направление его ума бесчисленные литературные примеры, которыми он иллюстрирует свои положения.

Гом высказывает не мало проницательных замечаний относительно комического и юмора. Эти соображения, повидимому, оказали значительное влияние на кантовские размышления о смехе и комическом.

Комическое так же оценивается вкусом, как прекрасное. Гом ссылается на Аддисона [1], истолковавшего смех, как движение, получаемое от такого соединения представлений, которое возбуждает удивление своей неожиданностью. Игра словами, имеющими двоякое значение, также приводит к взрызам смеха.

Разумеется эта игра имеет известные пределы. Смех, по Гому, имеет большое освежающее значение, облегчает человеку жизнь.

Итоги. Задача искусства, по Гому, как и по мнению большинства эстетиков XVIII века, заключается в смягчении нравов, в моральном воздействии искусства.

Гом есть чистый, последовательный выразитель классового сознания буржуазии, которая противопоставляет свои художественные требования и вкусы вкусам феодалов и дворянства. Гом ни разу не упустил случая, чтобы не бросить какой-нибудь упрек по адресу французского искусства XVII века. Кроме ненависти буржуа к аристократам, здесь, вероятно, немалую роль играл антагонизм двух конкурировавших могущественных государств.

Гом оказал значительное влияние на Канта, который при анализе возвышенного употребляет те же примеры, что и Гом (храм св. Петра и египетские пирамиды)[1].

Не мало совпадений во взглядах замечается между Гомом и Лессингом. Оба видят задачу искусства в моральном воздействии на общественное сознание. Оба придают огромное значение комическому в искусстве. Это, разумеется, не случайно, так как оба они являются типичными последовательными выразителями классового сознания в период его подъема.

Можно предположить, хотя доказать это трудно, некоторое взаимное влияние Гома и Дидро.

ЭДМУНД БОРК (BURKE 1729—1797[2])

Самым выдающимся представителем английской эмпирической эстетики в XVIII веке был Эдмунд Борк[3]. Борк, как увидим из изложения его мыслей, исходил из философии Локка, неоднократно с сочувствием ссылаясь на него. Эстетическое исследование Борка есть не что иное, как применение принципов Локка к эстетической области сознания.

Слово «вкус», как все метафизические слова, не имеет строго определенного значения, думает Борк. Однако, если бы вкусы были абсолютно индивидуальны и лишены всякой закономер-

---

[1] Аддисон—английский поэт и журналист, последователь Локка, живший в 1672—1719 гг.

[2] Борк был выдающимся политическим деятелем, писателем и парламентским оратором. Он был влиятельным членом партии вигов и находился в оппозиции, неоднократно участвовал в кабинете министров. Он был против обложения Америки, не сочувствовал войне с ней, отстаивал эмансипацию католиков, предал суду крупного чиновника Ост-индской компании за хищничество и злоупотребления. Во время французской революции, напуганный сочувствием, которое она вызвала в народных массах Англии, Борк круто повернул против революции, поддерживал выступление Англии против революционной Франции, выпустил резкие памфлеты против «декларации прав человека и гражданина». Нас сейчас занимает лишь его эстетический трактат.

Английский подлинник опубликован в 1751 г. Немецкий перевод, который я читала, появился в печати в 1773 г., изд. Riga, Harknach.

[3] Имя Борка упоминается в «Критике способности суждения» Канта.

ности, то невозможно было бы подвергнуть их какому-либо научному исследованию. Но в начале изыскания лучше воздержаться от выработки определения, чтобы не связать себя каким-либо случайным или догматическим определением. Хотя метод обучения и изложения редко совпадает с методом исследования,—но первый тем совершеннее, чем более он приближается ко второму, так как он избавляет читателя от «увядших плодов старых истин»,—а ведет его по пути самостоятельных открытий.

Чтобы обосновать возможность объективного исследования эстетических чувствований, т. е. возможность установления закономерности, Борк исходит из наблюдения, что чувственные ощущения у всех людей одинаковы или почти одинаковы. Если и встречаются уклонения от обычной нормы, т. е. от наиболее часто встречаемых чувственных впечатлений от внешних вещей, то они обусловливаются привычкой, предрассудками, телесным расстройством. Такая одинаковость восприятий объясняется одинаковым строением органов внешних чувств и всего организма человека.

Тут налицо чисто материалистическое объяснение. Материалистические замечания у Борка встречаются нередко. То, что кажется одному твердым, светлым, горьким, воспринимается и остальными таким же образом. Точно так же чувства удовольствия и неудовольствия, сопровождающие эти ощущения, одинаковы у всех людей.

Здесь Борк обнаруживает свой демократизм «Удовольствие от всех чувств... у всех людей высших и низших, ученых и невежд, одинаково»[1].

Кроме идей, возникающих из ощущений, с которыми связано удовольствие и неудовольствие, человеческая душа еще имеет род собственной творческой силы: фигуры вещей, порядок их по желанию человека воспроизводится им, когда их нет уже перед ним; или те же картины могут быть им представлены в ином виде, в ином порядке, в ином сочетании. Эта сила— воображение: к нему относятся остроумие, фантазия, изобретательность. Воображение—обширное поле для удовольствий и неудовольствий, так как с ним связаны все наши надежды, страхи, опасения. Так как воображение воспроизводит предметы чувств, то поскольку последние возбуждают одинаковое удовольствие и неудовольствие у всех людей, постольку и воображение порождает одинаковое у всех удовольствие или неудовольствие.

Из этого неустанного повторения Борком мысли о сходстве эстетических чувств людей может быть выросло кантовское упорное отстаивание всеобщности и необходимости суждения вкуса.

Кроме удовольствия или неудовольствия, порождаемого качествами самих вещей, воображение доставляет нам удовольствие

[1] So ist das Vergnügen aller Sinne... bei allen Menschen, hohen und niedern, elehrten und ungelehrten, einerlei. S. 14.

от восприятия сходства между копией и оригиналом. Нахождение сходства между впечатлениями от вещей доставляет нам якобы больше удовольствия и пищи воображению, нежели отыскивание различий. Малокультурные и восточные народы особенно склонны находить сходство, и их поэзия изобилует удачными сравнениями[1].

Все люди легче всего воспринимают и подмечают то, что имеет отношение к их личному опыту. Вкус,—думает Борк,—не есть элементарная идея,—он состоит из удовольствий, сопровождающих ощущения, и из выведенных (abgeleiteten) сложных удовольствий от деятельности воображения и разума по поводу различных человеческих отношений, страстей, нравов и действий. Восприимчивость и сила суждения образуют вкус.

Эта мысль целиком перешла к Канту.

Далее Борк исследует, как различные темпераменты воспринимают внешнее впечатление. Сангвинический темперамент жадно набрасывается на всякого рода новые впечатления—поэтому его вкус менее разборчив. «Его голод слишком остер, чтоб его вкус мог быть изящным» [2].

Очень возможно, что именно этот пример Борка породил кантовскую мысль, что только сытый может обнаружить истинный вкус; Кант ссылается на пословицу: «голод лучший повар».

Борк считает любознательность основной душевной силой. Любознательность, по Борку, примешивается ко всем страстям человека.

Такая мысль могла возникнуть в середине XVIII века в Англии, где в это время легко бросалось в глаза множество новшеств в общественных отношениях и в технических изобретениях.

По мнению Борка, удовольствие и неудовольствие не составляют лишь соотносительные друг другу состояния, а представляют собой положительные и независимые друг от друга состояния. Для определения такого положительного состояния он употребляет выражение: «Lust», а для определения состояния, вытекающего из устранения боли или опасности, «Vergnügen». Кроме указанных двух состояний удовольствия и неудовольствия, человек чаще всего испытывает состояние равнодушия.

Аффекты, относящиеся к самосохранению, являются самыми сильными в душевной жизни людей, так как боль оказывает больше действия на жизнь человека, чем удовольствие, а идея смерти сильнее самой боли. Представления боли и страха составляют источник идеи возвышенного.

Множество наблюдений показывает, что явления, которые в действительности отвратительны, в искусстве могут быть приятны. Ужас есть такой аффект, который может нам доставить удовольствие, если он нам не угрожает непосредственной опас-

---

[1] Детская психология указывает, что дети особенно склонны находить сходства между вещами, людьми и т. д.

[2] Sein Hunger ist zu scharf, als dass sein Geschmack fein sein könte. S. 32.

ностью. Сострадание, которое связано с нашей склонностью к общительности, с нашим общественным инстинктом, может быть источником удовольствия. Вот почему люди так жадно смотрят трагедию.

По вопросу о трагедии Борк повторяет Аристотеля. Он заявляет, что он вполне присоединяется к Аристотелю и по вопросу о подражании в искусстве.

Люди часто правильно действуют под влиянием чувства, но ложно истолковывают свои поступки на основании разума. Здесь уже ярко проявляется позднейшая тенденция английской эмпирической философии и позитивизма предоставить перевес биологическому и вообще натуралистическому объяснению над социальным.

С другой стороны, здесь звучит традиция Бекона, согласно которой, почти все «идолы», т. е. источники заблуждения, лежат в сфере социальной жизни.

Изумление (Erstaunen) есть то чувство, которое возбуждается созерцанием возвышенного. К нему примешивается страх.

«Страх—господствующий принцип возвышенного» [1]. Так как страх есть аффект, вытекающий из инстинкта самосохранения, то ясно, что эстетическое явление возвышенного получает биологическое объяснение.

Борка можно считать предшественником Спенсера и Грент-Аллена.

Темнота и неизвестность способствуют созданию возвышенного. Деспотические владыки и языческие боги держались вдали от людских взоров, в таинственном полусумраке,—говорит Борк. Вечность и бесконечность потому более всего потрясают человеческую душу, что о них ничего неизвестно. Идея бога неизбежно связана со страхом. Он даже сочувственно ссылается на знаменитое изречение Лукреция: «страх людей рождает богов», но спешит ослабить, опровергнуть правильность этого атеистического суждения, хотя он упорно настаивает на участии страха в благоговении к богу. И тут же высказывает весьма замечательную для XVIII века мысль: вещь, находящаяся в нашем подчинении, не может быть возвышенной.

Мысль о происхождении «возвышенной» идеи бога, из того, что природа не была подчинена человеку, напрашивается сама собой. Приходила ли эта мысль в голову Борку, трудно с уверенностью утверждать, но это весьма правдоподобно.

Кроме темноты и неизвестности, пустота, одиночество и тишина способствуют зарождению возвышенных чувств. Внезапный переход от тьмы к свету и обратно—возвышен. Облачное небо величественнее голубого, ночь возвышеннее дня.

Эта последняя мысль встречается у Канта в его «Beodachtungen», написанных в 64 году. Трудно установить, пользовался ли Кант или, по крайней мере, был ли знаком с чужих слов с англий-

[1] Das Schrecken ist das herrschende Principium des Erhabenen, 2 ч. I главы.

ским подлинником «Untersuchungen» Борка. Во всяком случае тождество в этом пункте полнейшее. Шум водопада, завывание бури, рокотание грома пробуждают сильное чувство, смешанное со страхом. Подобное же воздействие оказывает крик громадной толпы. Внезапное возникновение или исчезновение шума значительной силы производит аналогичное впечатление. Но также тихий, дрожащий подавленный звук порождает возвышенное состояние. Даже вкус и обоняние, которые обычно считаются низменными, могут при известных условиях содействовать чувству возвышенного. Борк указывает на одну картину ада, где фигурирует зловонная бездна.

Однако возвышенное не сопровождается положительным удовольствием [1].

Под красотой Борк разумеет такое качество предмета, которое способно возбудить любовь.

Борк исследует объективные условия прекрасного. Он отвергает пропорциональность, как необходимое свойство красивого предмета. Вещь, по Борку, может быть пропорциональна и в то же время некрасива, и обратно,—красивая вещь часто бывает не пропорциональна. Математические измерения не составляют сущности прекрасного.

И эта мысль целиком вошла в эстетику Канта. Он приводит множество примеров из царства растений, животных, человека. Надо сказать, что они мало убедительны. Например, роза якобы не пропорциональна, кроме того она—большой цветок на небольшом кусте, а цветы яблони малы—на большом дереве.

«Пропорциональность действует либо при помощи привычки, либо через идею пользы» [2].

Полезность также ни в коем случае не есть условие прекрасного. Опять мысль, образующая один из краеугольных камней эстетического учения Канта. Воздействие, которое оказывает на человека пропорциональность и полезность вещи, есть одобрение, известное удовлетворение рассудка, но не любовь, не движение сердца [3].

Совершенство также не совпадает с красотой. Эта мысль тоже пошла на постройку кантовского здания эстетики. Но эта же мысль была отчетливо выражена и у Моисея Мендельсона. Кант мог ее раньше усвоить у Мендельсона, нежели у Борка. Вопрос же, не оказал ли влияние Борк на Моисея Мендельсона, совершенно неразрешим. Однако в литературе существуют два противоположных мнения. Одни думают, что учение Борка было знакомо Мендельсону раньше, чем он высказал эту мысль, другие это отрицают. Основательность обоих суждений одинакова: они оба висят в воздухе.

---

[1] Keine positive Lust zum Erhabenen gehört, 2 ч., XXII глава.

[2] Die Proportion muss entweder durch die Gewohnheit oder durch die Idee des Nutzens wirken, 3 ч., IV глава.

[3] Der Eindruck... ist Billigung, eine geweisse Befriedigung unseres Verstandes aber nicht Liebe, nicht eine Bewegung des Herzens, 3 ч., VII глава.

«Красота есть по крайней мере в большинстве случаев особое качество вещей, которое механическим путем, через посредство чувств, действует на душу».

Отсюда следует, что нужно исследовать, каковы чувственные качества красивых вещей, т. е. тех, которые возбуждают в нас любовь или аналогичное чувство.

Борк неотступно проводит повсюду объективный метод эстетического исследования.

По мнению Борка, прекрасные предметы малы. К прекрасным предметам обычно применяются уменьшительные названия. Большой красивый предмет—редко употребляемое выражение; «большой безобразный предмет» часто употребляемое выражение.

Гладкие полированные поверхности красивы. Острые углы, внезапные выступы препятствуют впечатлению прекрасного.

Постепенные изменения цвета, размеров, формы соответствуют прекрасному.

Слабость, деликатность—необходимое условие прекрасного. Красота женщины в значительной мере зависит от ее слабости, нежности и робости.

Венера Милосская не производит впечатления слабой, нежной и робкой женщины.

У Канта есть эта мысль в «Beobachtungen». Чтобы цвета были прекрасными, нужно, чтоб они не были грязны и тусклы. Они не должны быть чрезмерно ярки. Если же они очень ярки, они по крайней мере должны сливаться, переходить друг в друга, чтоб весь предмет не резал глаза своей яркостью.

Итак. Борк перечисляет семь объективных условий прекрасного: 1) малая величина предмета, 2) гладкая и блестящая поверхность, 3) постепенные изменения формы, размера, цвета, 4) слабость или деликатность предмета, 5) чистая, ясная, но не очень яркая окраска, 6) части предмета не должны быть угловаты, 7) если предмет имеет яркие краски, то они должны быть разнообразны [1].

Выражение физиономии и в особенности глаз имеет определяющее значение при оценке красоты человека [2]. Светлые глаза красивее темных.

Уродство может быть возвышенно, если оно страшно. Грациозность есть понятие, которое относится к положению или движению; предмет в своей позе или движении не должен производить впечатления тяжести; члены тела не должны мешать друг другу, нигде не должно быть острых углов, внезапных и резких сгибов.

Если предмет, кроме перечисленных признаков прекрасного, еще имеет правильную форму, то он называется изящным.

Если красивый предмет велик, то он называется роскошным.

[1] 3 часть, XVIII глава.

[2] Эта мысль есть у Чернышевского.

Квадраты, треугольники и другие угловатые фигуры противны глазу и чувству прекрасного.

Борк делает некоторые наблюдения, которые могли бы сделать честь современному психологу, если бы они были его самостоятельным открытием. Например, если человек делает гримасы и жесты, выражающие гнев, кротость, смелость или робость, то он начинает испытывать соответствующие эмоции и страсти [1].

Брок прославляет труд как средство укрепления физического и умственного здоровья, как способ оживления воображения и ума.

Как обычный труд есть упражнение грубых органов человеческого тела, так же некоторые виды страха служат упражнением тончайших частей человеческого организма. Страх как момент возвышенного оказывает благотворное действие на человека.

Борк, как я уже выше отметила, высказывает не мало материалистических замечаний, например:

«Дурное действие плохой погоды обнаруживается не иначе, как через подавленность и нерасположение духа: совершенно неоспоримо, что в данном случае раньше страдают телесные органы, а дух—только через их посредство» [2].

Борк дает материалистическое объяснение тому факту, что человек, впадая в глубокий сон, испытывает ощущение падения. Борк думает, что это явление происходит оттого, что во сне расслабляются мышцы. Когда человек быстро впадает в глубокий сон, то происходит резкое расслабление мускулов, что и вызывает ощущение падения.

Далее заслуживает внимания его описание фигуры человека, любующегося прекрасным предметом:

«Голова нагибается в одну сторону, веки более чем обыкновенно закрыты, глаза движутся спокойно в направлении созерцаемого предмета; рот несколько открыт, медленно дышит; время от времени испускает глубокий вздох; все тело как бы в себя обращено и руки небрежно висят по сторонам. Все это сопровождается внутренним ощущением бессилия и усталости».

Борк, продолжая традицию Локка, утверждает, что не только абстрактные понятия, но даже слова, обозначающие конкретные вещи вследствие частого употребления, становятся настолько привычными, что не вызывают уже в уме соответствующих наглядных представлений.

Из вышеизложенных идей Борка видно, что он развивает эмпирическую психологию и на ее почве освещает некоторые эстетические проблемы.

Семь суждений совпадают у Борка и Канта:

1) Всеобщность эстетического удовольствия людей, равно как и всех других чувств.

---

[1] Это напоминает утверждение Вильяма Джемса: «Мать горюет потому, что плачет», т. е. определенные движения в организме порождают эмоцию.

[2] 4 ч., XVI глава.

2) Восприимчивость и сила суждения образуют вкус.

3) Ночь возвышенна, день красив.

4) Математические измерения не составляют существа прекрасного.

5) Полезное должно быть разграничено с прекрасным.

6) Совершенное не совпадает с прекрасным.

7) Слабость и малая величина обусловливают впечатление прекрасного.

Надо еще добавить совпадение: художник должен достигать больших эффектов простыми средствами. Обычно считают, и не без основания, что эта мысль заимствована Кантом у Винкельмана. Но она могла еще более утвердиться в уме Канта при подкреплении мыслью Борка, которого Кант высоко ценил и на которого почтительно ссылается.

Необходимо отметить еще одну мысль Борка, которая потом нашла свое развитие и применение у Гердера. Борк думает, что предметы незаконченные, как бутоны роз, молодые животные, весеннее время года, больше нравятся, нежели законченные предметы. То же относится и к рисункам, которые, будучи закончены, оставляют меньшее поле для деятельности воображения.

Борк оказал огромное влияние не только на Канта; не меньшее, а, пожалуй, еще более серьезное воздействие он оказал на Гердера, который сходен с Борком не только в отдельных эстетических суждениях, но и в самом методе, именно и Борк и Гердер оба пользуются объективным эмпирическим методом.

Выразителем какого класса является Борк? На этот вопрос нелегко ответить. Борк, как известно, был яростным противником французской революции конца XVIII века. Ставит ли Борка это обстоятельство в ряды феодальных идеологов? Известно также, что Борк был ярым представителем партии вигов, т. е. партии английской буржуазии XVIII века. Эти два с первого взгляда противоречивых факта примиряются тем соображением, что английская буржуазия учуяла в освобождающейся французской буржуазии своего грозного конкурента, а стало быть и врага.

Но, разумеется, указанных обстоятельств еще недостаточно для социологической характеристики эстетических воззрений Борка. Для этой цели важно отметить именно последовательный эмпиризм Борка и его единомыслие с Локком; классовая характеристика мировоззрения Локка и всего английского эмпиризма, как выразителя идеологии торгово-промышленной буржуазии, кажется не вызывает сомнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геттнер—Английская литература.
2. Муттер—История живописи, III том.
3. Schaftesbury—Characteristicks of men, manners, opinions, times, in 3 volumes. 4-е английское издание 1727 г.
4. Francis Hutcheson—Происхождение наших идей о красоте и добродетели. 2-е английское издание 1726 г. Есть французский перевод 1744 г.

5. Dawid Hume—Of the standard of taste, Of tragedy, Ot eloquence, Of the delicacy of taste and passion и несколько других. Впервые напечатаны в 1742 г.
6. William Hogarth—Analysis of beauty. 2-е английское издание 1772 г. London.
7. Heinrich Home—The Elements of Criticism, появилось в 1762 г. Немецкий перевод 1785 г.—Grundsätze der Kritik.
8. Edmund Burke—Untersuchungen über den Ursprung der Begriffe von Schönen und Erhabenen. Немецкий перевод 1773 г. Riga Harknach. Английский подлинник опубликован в 1857 г.

3. Классицизм и эмпиризм французской эстетики XVIII века

ОБЩЕСТВЕННАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ФРАНЦИИ В XVIII ВЕКЕ

Общеизвестно, что представляло собой французское феодальное общество первой половины XVIII века. Крестьянство, разоренное поборами помещиков, духовенства и монархического государства, иногда подымало голодные бунты. Буржуазия, в лице откупщиков, хлеботорговцев, владельцев мануфактур, становилась все более значительной силой. Придворные круги, часть дворянства предавались пирам и изящным развлечениям. Привилегированные сословия, в лице парламентов—судебных учреждений,—становились в оппозицию к королевской власти, когда та при помощи некоторых своих просвещенных министров, например, Даржансона в царствование Людовика XV (1715—1774), пыталась проводить какие-либо реформы местного управления, системы налогов. Хотя мероприятия министров были сравнительно прогрессивны, а сопротивление парламентов, сопровождавшееся стачками парламентов и ссылкою их членов, было реакционно по своему существу, парламенты вызывали сочувствие в оппозиционных кругах общества.

В середине XVIII века Англия вытесняет Францию из ее американских колоний и во время Семилетней войны наносит сокрушительный удар военному могуществу Франции.

Министры Людовика XVI, Тюрго и Неккер, выдвигают ряд преобразований, которые встречают сопротивление высших кругов дворянства.

Знаменитые французские просветители: Монтескье, Вольтер и энциклопедисты начинают развертывать свою яркую многообразную деятельность. Салоны получают свое начало и расцвет.

XVII век создал французскую трагедию, выдвинув Корнеля, Расина и Кребильона и только одного творца комедии—Мольера. XVIII век выдвинул вопрос о создании нового драматического жанра с другими сюжетами и героями—так называемой слезливой мещанской драмы. Изменилась также и форма для нового жанра—стихотворная форма уступила место прозе.

Общественный смысл новой мещанской драмы заключался в распространении демократических идей, в протесте против привилегий аристократии и духовенства, против предрассудков, связанных с господством дворянства.

Даже реакционные драматурги, как Лашоссе, вынуждены были вводить в круг своих героев буржуа. Теоретиком новой буржуазной драмы был Дидро [1].

Бомарше, автор «Свадьбы Фигаро», сам признался, что он вступил на поприще драматической литературы под влиянием пьесы Дидро «Отец семейства». Теория Дидро вызвала у Бомарше желание высказать свои взгляды на новую драматическую литературу. В результате явился Essai sur le genre dramatique sèrieux». По поводу своей комедии «Свадьба Фигаро» Бомарше вновь написал целый оправдательный трактат. Бомарше усматривает важнейшую цель драматической литературы в воспитании посредством чувства. Драма должна давать нравственное поучение. Бомарше нападает на классическую трагедию за то, что она лишена реальных, жизненных основ. Герои, их приключения, самый их язык—все носит фантастический характер. А между тем на сцене должна быть реальная жизнь. Излюбленная форма классической трагедии—рифмованные стихи—кажется Бомарше нелепой. Он настойчиво защищает прозу, как единственный реальный язык сцены. Если жизнь простого человека, его чувства проникают собой сценическое действие, то драма становится на самом деле и неизбежно нравственной и серьезной.

Но еще раньше «Опыта» Бомарше появилась в 1773 г. в Амстердаме книга, сделавшая эпоху во французской литературе XVIII века, сочинение Мерсье «Du thêâtre ou nouveau essai sur l'art dramatique».

Литература трактуется у Мерсье, как общественная и политическая сила. Мерсье, так же как и Дидро, требует на сцене conditions и ожидает громадного интереса от изображения их. Но самые conditions у обоих мыслителей различны. У Дидро: писатель, философ, коммерсант, судья, адвокат, политик, гражданин, магистрат, le grand seigneur, интендант и дальше—отец семейства, супруг, сестра, братья. У Мерсье иной ряд драматических тем: ткацкий челнок, молоток, весы, наугольник, ножницы. Перечислив их, Мерсье восклицает [2]: «Как, читать с увлечением техническое описание ремесл, а тот, кто измышляет, налаживает, изобретает эти остроумные машины, не представляет интереса! Это чудовищное разнообразие промысла, личных взглядов, образа мыслей кажется мне во сто раз увлекательнее, чем пошлости маркизов, которых выдают нам за единственных действительно существующих людей и которые при всей болтливости не имеют и сотой доли ума, каким обладает честный ремесленник».

Герои Мерсье—люди среднего круга буржуазии, des honêtes gens, среда противоположная monde; они—ремесленники artisans, которым противопоставляются fainéants (бездельники); в числе последних могут быть и маркизы, и финансисты, и буржуа. В драмах Мерсье выступает, с одной стороны, бедняк, с другой,—

[1] Теория Дидро будет изложена в главе о Дидро.
[2] Цитирую по Ив. Иванову.

богач, безразлично к какому бы сословию он ни принадлежал. Мерсье требует правды в поэзии и ищет поэтического вдохновения преимущественно в среде несчастных. Поэт—ходатай за несчастных, друг угнетенных, «его долг донести их стоны до слуха гордых и жестокосердных». Для исполнения такой трудной роли поэт, по мнению Мерсье, должен получить серьезную общественную подготовку.

Мерсье предлагает выводить на сцену провинциальную жизнь и таким путем помочь сближению столицы с провинцией и поднять умственный уровень провинциалов. Путем драмы и театра можно, думает Мерсье, уничтожить национальное тщеславие и самомнение французов. Беспристрастное, правдивое изображение характеров, нравов и образа мыслей чужих наций показало бы французам, что им недостает еще многих добродетелей. Писатели помогли бы развитию своего народа, изгладили бы предубеждения между нациями, питающими взаимную ненависть и презрение только потому, что руководятся призраками, а не действительностью и плохо знают друг друга. В последнем замечании сказывается идеалистическое понимание национальных предрассудков. На самом же деле взаимная вражда наций имеет социально-экономические причины, а не незнакомство с жизнью других народов.

Французский театр XVIII века представлял собой исключительно интересное общественное явление. Места в театре были резко разграничены по сословиям, их занимавшим. На сцене рядом с актерами располагались маркизы, придворная челядь и королевская семья. Они же занимали так называемые «малые ложи». Партер был занят третьим сословием. Так как по численности он составлял большинство, то партер определял отношение к пьесе, к автору и актерам. Никакие ухищрения цензуры не могли добиться того, чтобы партер не откликался очень чутко на все политические и другие события дня не только требованием постановки тех или иных пьес, но и переделки пьес вставкою собственных куплетов и реплик. Аплодисменты, смех публики выражали мельчайшие оттенки отношения партера к тем или иным деятелям, хотя бы в пьесе о них и не говорилось. Малейший намек с неподражаемой живостью подхватывался партером, и не мало политических и других репутаций губилось или созидалось капризными хлопками или свистками партера.

Актеры по призванию, по свидетельству Дидро, редко встречались, так как актеры занимали бесправное положение в обществе: церковь им отказывала в обряде погребения, общество отказывалось вступать в родственные отношения с актерами. Актеры мстили обществу как могли: крайним нерадением и небрежным отношением к своим обязанностям. Авторам они отказывались платить гонорар, или не принимали их пьес, или жестоко уродовали замысел автора. Вольтеру пришлось вести настоящую войну с актерами, и Дидро не мало горечи пришлось испытать от актеров. Театр—автор, актер и публика—представлял собой

такой треугольник, где автор и публика были всегда более или менее равны, а актеры всегда ниже в культурном отношении.

Популярными, любимейшими драматургами Франции XVIII в. были Вольтер, Бомарше, Фонтенелль, Мерсье и Дидро. К реакционной партии принадлежали драматурги: Детуш и Лашоссе; они обращались к привилегированным классам и не касались социально-политических вопросов.

Увлечение театром во Франции XVIII века было громадно. В течение XVIII века в Париже действовали четыре главных общественных театра—Comedie Française, итальянский театр, опера и комическая опера. Рядом с ними существовало множество второстепенных сцен. Но все это обилие театральных зрелищ не удовлетворяло публику. Она увеличивала число их без конца. Страсть к театру охватила всех, начиная с короля и кончая бедным ремесленником. К концу века, говорит современник, «все становятся актерами».

В Версале был отдельный театр, где играли представители придворной знати, с m-me Помпадур, а потом Марией Антуанетой во главе. Провинция не отставала от столицы и столь же страстно увлекалась театральными зрелищами. Многие пьесы, которые были запрещены цензурой в Париже, беспрепятственно шли в провинциальных театрах. Вольтер часто пользовался этим путем для того, чтобы обойти цензуру.

В пятидесятых годах XVIII века в VII томе «Энциклопедии» появилась статья Даламбера «Женева». В ней Даламбер прославляет Вольтера за то, что он организовал у себя театр и привлек к нему симпатии всего образованного и молодого населения Женевы. Даламберово восхваление театра вызвало суровую отповедь Руссо, высказавшегося против полезности и общественного значения театра. «Письмо» Руссо к Даламберу о театре вызвало в течение одного года от 300 до 400 ответов с различными оценками театра. Большинство участников этой шумной, бурной полемики по вопросу об общественном значении театра высказалось в пользу театра. Ярче всех других возражений Руссо был ответ Даламбера, который видел в театре мощное орудие нравственного и политического воспитания. Драматурги XVIII в., по единогласному свидетельству всех исследователей, в полной мере пользовались могучей силой театра для пропаганды общественно-политических целей, служивших средством борьбы привилегированных сословий и tiers états—третьего сословия.

Во Франции XVIII века царило значительное оживление и в области музыки. Рамо создал много опер и считается основателем современного учения о музыкальной гармонии и темперированного строя. Целый ряд других композиторов, как Милиль, Дайлирак, Филидор, Гретри теперь имеют уже чисто историческое значение. Глюк, родом немец, жил и работал во Франции и составил целую эпоху в истории музыки Франции. Его музыку противопоставляли музыке Пуччини, ро-

дом итальянца, который также жил и работал во Франции. Между глюкистами и пуччинистами происходил оживленный спор. Дидро был на стороне глюкистов: он горячо интересовался музыкой. Под конец XVIII века стал работать Госсек—музыкальный деятель во время революции.

Жан-Жак Руссо составил «Dictionnaire musicale» (музыкальный словарь) и создал оперу «Деревенская колдунья» («Le denin du village»), пользовавшуюся широкой популярностью.

Не менее интересно развитие пространственных искусств во Франции XVIII века—Ватто, Буше, Фрагонар, Грез, Шарден начинают выставлять свои красочные полотна. Первые три встречаются бурными рукоплесканиями дворянства и суровым порицанием буржуазных идеологов, как Дидро. Остальные встречают радушный прием просвещенной буржуазии.

Ватто (1684—1721) пишет ряд картин, начиная с военных и деревенских жанровых сюжетов и кончая множеством любовных сюжетов и знаменитым «Отправлением на остров Цитеры». Ватто—сын бедного кровельщика—сделался художником fêtes galantes—изящных праздников привилегированных сословий, потому что третье сословие не выработало еще собственных художественных запросов, еще не имело собственного художественного вкуса, подчиняясь вкусу господствующих классов.

Живопись Франсуа Буше (1703—1770)—апофеоз рококо. Не было ни одного придворного празднества, ни одного театрального представления, которым бы не руководил Буше [1]. Ему приходилось играть роль гардеробщика, обойщика, плотника, ювелира и декоратора. Он доставлял образцы для ваятелей, резчиков по слоновой кости, золотых дел мастеров и столяров, рисовал обои, мебель, портшезы и переплеты, веера и ювелирные украшения, делал фарфоровые фигуры, часы и каминные украшения, вазы и подсвечники. Будучи директором гобеленовской мануфактуры, он определял стиль ковров. Бесконечное количество комнат Буше декорировал для Людовика XV и его фаворитки Помпадур. Характерны для Буше, так же как для Ватто, fêtes galantes (изящные праздники), псевдо-пастушеские картины и в особенности «Рождение Венеры». Женские нагие тела — главная тема Буше, эротика—основное содержание его живописи.

Фрагонар (1732—1806) в своем творчестве чрезвычайно похож на своего учителя Буше. Фрагонар—художник-декоратор, он, как и Буше, обслуживал двор короля и его метресс—Гимар и Дюбарри. Пейзажи Фрагонара населены отдыхающими идиллическими «пейзанами» (деревенские жители). Основная тема Фрагонара—амуры, любовные утехи, поцелуи, нагие и полунагие женские фигуры.

Естественно, что идеологи-борцы третьего сословия—Дидро, Мерсье строго осудили все эти фривольности, требуя от искусства серьезного отношения к жизни.

[1] Дидро не отрицает обаятельности Буше, но упрекает его в злоупотреблении наготой и эротикой.

Грез (1725—1805)—один из первых выразителей третьего сословия в живописи. Поэтому его приветствует Дидро. Его первая картина—«Отец семейства, читающий своим детям библию». Почти все его картины черпают свои сюжеты из различных моментов жизни буржуазной семьи—выход замуж, кормление ребенка, забота взрослых детей о престарелых родителях и т. д. Заслужили одобрения Дидро и другие картины Греза: «Неблагодарный сын», «Наказанный дурной сын».

У Греза все получает какой-то привкус извращенности: все женские головки Греза пропитаны лицемерно-стыдливым сладострастием. Изображение крестьянского труда — «Первая борозда»—изобличает художника в полном незнакомстве с этим видом труда или в умышленном нежелании давать подлинную картину его.

Для Греза характерна его картина «Молодая девушка оплакивает мертвую птицу». Дидро в своем обзоре Салона 1765 г., в котором была выставлена эта картина, сочинил длинный сентиментальнейший роман по поводу этой картины.

Шарден (1698—1776) уже значительно ярче выявляет «дух» третьего сословия. Все эротические темы окончательно изгнаны, их место занимают различные моменты из жизни детей: «Мальчик играет в карты»; «Дети, свесившись из окна, пускают мыльные пузыри»; «Ученик, который рисует»—темы из жизни буржуазной семьи.

Характерно, что Дидро хвалит Шардена такими словами: C'est toujours la nature et la verité (это всегда действительность и правда). Шарден писал довольно много портретов, но, в отличие от художников первой половины XVIII века, он не облекает их в костюмы сановников, маркизов, а дает скромных людей, изображенных во время их занятий вполне реалистически, без всяких прикрас и идеализации. У Шардена есть много реалистических natures mortes.

Две характерные особенности отличают первую группу живописцев от второй. Картины первой группы занимают место панно в светлых стенах обширных королевских и княжеских дворцов, остаются без рам и составляют органическую часть стены. Картины второй группы—меньших размеров и предназначены для более скромных, часто наемных, а не собственных жилищ членов третьего сословия. Это — станковые картины. Можно предположить, что станковая живопись получает пышное развитие вследствие необходимости жить в наемных жилищах, хотя она возникла раньше, вместе с товарным обществом.

Вторая особенность заключается в том, что первая группа художников чаще всего употребляет светлые, а вторая—темные краски. Первые находятся в значительном родстве с художниками итальянского Ренессанса—Корреджио и др., в смысле красок и колорита, а вторые—с голландскими художниками. Сделать на этом основании какие-либо социологические обобщения

затруднительно. Правда, Грез, Шарден и голландские художники являются выразителями класса, боровшегося против феодалов и католической церкви. Художники Ренессанса в сущности тоже находились в оппозиции к феодализму и католической церкви, так как они были крепко связаны с расцветом торговых городов Италии. Между тем красочная гамма различна. Стало быть, между подбором красок и социальной идеологией должны быть введены промежуточные звенья в большом количестве.

XVIII век живописи во Франции начат Ватто и завершен Давидом. Давид Жак Луи (1748—1825) впервые появился в Салонах в самом конце 70-х годов XVIII в. и удостоился больших похвал со сторны Дидро. Давид, ставший великим художественным деятелем во время революции, дебютировал картинами с мифологическими и античными сюжетами. Но уже тогда Давид обнаружил много таланта, строгой академичности в выполнении.

Фальконе (1716—1796)—крупнейший французский скульптор XVIII века. Его резцу принадлежит знаменитая конная статуя Петра I в Ленинграде (Фальконе провел много лет в России).

Фальконе принадлежит очень известная статуя «Пигмалион у ног оживающей статуи». Дидро восхищается этим произведением

Фальконе изваял множество статуй для садов, как «Стоящая женщина», «Дружба», «Меланхолия». Дидро прославляет Фальконе как лучшего скульптора своего времени. Восторженное отношение Дидро к Фальконе, вопреки ярко выраженному барочному стилю его художественного творчества, показывает между прочим широкий диапазон художественных симпатий Дидро.

В архитектуре XVIII век во Франции богат лишь перестройками и пристройками Лувра и Версаля. В царствование Людовика XVI был построен Трианон—дворец Марии Антуанеты, обвеянной значительным влиянием идей Руссо. Трианом изобиловал всевозможными сооружениями, которые своим внешним видом внушали иллюзию, что их строители и обитатели увлекаются жизнью, близкой к природе.

В это же время стали разбиваться парки в стиле свободных английских парков.

Вообще XVIII век в искусстве Франции—время грации, элегантности и чувственности. В живописи преобладают светлые, легкие, переливчатые тона—нежные сочетания матового желтого цвета, прозрачноголубого, светлорозового, светлолилового, серо-голубого, серо-желтого и завядшего зеленого—особенно излюбленные цвета. Масляные краски уступают место пастели, изобретенной Розальбой Карьерой; при помощи пастели легче разрешается задача нежного колорита. Фарфор и серебро заменили тяжелые золотые украшения комнат. Величина комнат и мебели уменьшилась, так как они стали служить мягкому уюту, а не внушительной представительности. Мебель становится мягкой, легкой и хрупкой. «За резкими звуками медных труб последовали нежные ласкающие звуки флейты». В литературе пышно-торжественному стилю Расина и Корнеля пришел на смену легкий игривый стиль,

изобиловавший остротами и шутками. Все эти черты характеризуют стиль рококо. В это же время, сначала во Франции, затем в Германии, широко распространяется увеличение силуэтным рисунком. Даже Гете занимался их коллекционированием. Тогда же в Европе укрепилась любовь к китайскому фарфору, к китайским узорам и китайской художественной работе.

Уже в царствование Людовика XVI наступает некоторый перелом в увлечении rockaille-ностью, начинают появляться во всех пространственных искусствах прямая линия, взамен прежнего завитка, прямые углы, вместо прежней закругленности, стилизация, вместо прежнего натуралистического растительного орнамента и многопланность в размещении фигур, вместо прежней скученности и переплетенности. Этот стиль Louis XVI есть переходный момент к empire'у, т. е. подражанию античным стилям, получившему широчайшее распространение по всей Европе, в том числе и в России.

Французские эстетики XVIII века находились под значительным влиянием английской эмпирической философии и сами развертывали свои концепции под знаменем эмпиризма. Необходимо отметить, что в странах, где экономические отношения созрели для перехода политической власти и идеологического господства к буржуазии, пышно процветала эмпирическая философия во всех ее разветвлениях. Французский эмпиризм идет дальше своего английского предшественника и учителя и завершается механическим материализмом. Необходимо вкратце охарактеризовать французский материализм.

Прежде всего для французского материализма характерно строгое обоснование необходимости исключительно каузального (причинного) объяснения всех явлений действительности—природы и общества. Всякая телеология, т. е. объяснение при помощи принципа конечных причин или целей (causae finalis), решительно отметается. Далее французский материализм, за небольшими исключениями, питает вражду ко всем видам и остаткам религиозности, т. е. стоит на почве строгого атеизма. Французские материалисты последовательно и до конца сокрушают всякое учение о бессмертии души, не говоря же о всех других религиозных, богословских хитросплетениях.

В области объяснений общественной жизни французские материалисты отвергают чудодейственное значение личности в истории. Они объясняют различные общественные явления, в частности моральные свойства людей, их пороки или их достоинства, влиянием политических учреждений. Развитие же последних стоит в связи с развитием идей или разума, а просветление разума зависит от политического строя. Таким образом, они впадали в безысходный порочный круг, давно отмеченный Плехановым.

Французские материалисты разносторонностью своих интересов действительно заслужили название энциклопедистов, не

только потому, что они были сотрудниками первой исторически известной многотомной энциклопедии.

Для всего XVIII века и для французских материалистов характерно упорное стремление уяснить себе сущность, задачи и воздействие искусства. Это явление, общее для всей западноевропейской мысли XVIII в., объясняется тем, что серьезный большой сдвиг общественной мысли выливался в требованиях, предъявленных к искусству, чтобы оно было учителем жизни. В то время как представители аристократической мысли требовали лишь того, чтобы искусство было праздником жизни, чтобы оно продолжало в своей сфере обычную для аристократии праздность и праздничность жизни (Буало, отчасти Дюбо), выразители буржуазной мысли напротив желали видеть в искусстве серьезного, подчас сурового, учителя, подымающего и очищающего общественное сознание (Дидро, Гельвеций). В то время как английская эстетика соединялась с туманной метафизической этикой, французская эстетика определенно связывалась с конкретными общественными интересами.

ПОЭТИКА БУАЛО (BOILEAU) [1]

Буало облек свое учение о стихотворстве в стихотворную форму. Его «Поэтика» разделена на 4 песни. Первая трактует главные правила стихотворства и характеризует различных французских поэтов. Вторая песня описывает отличительные особенности различных родов поэзии; идиллии, элегии, оды и др. Третья песня пытается установить различие между трагедией, комедией и эпосом. Четвертая песня характеризует социальную функцию поэзии.

Буало применил картезианскую философию к поэтике и предлагает подчинить рифму рассудку.

Рассудок, будь царем, а рифма—будь рабой...
К рассудку применись: пускай стихи твои
Получат от него все прелести свои.

Однако Буало не рекомендует забывать прелесть и звучность стиха.

Пускай твой складный стих обилен силой духа,
Не мил он разуму, когда тяжел для уха.

Прежде всего поэту необходимо позаботиться о ясной мысли.

Не бравшись за перо, ты думать научись...
Легко мысль ясную в красивый стих облечь.

Буало советует поэту терпеливо многократно пересматривать свое сочинение, чтобы очищать язык и гармонизировать стих.

Поэту не следует чураться строгой критики, напротив внимательно прислушиваться к ее голосу.

---

[1] Я использовала русский перевод «L'art poetique» 1804 г.

Очень характерно, как для поэзии, так и для поэтики господствующего класса Франции XVII века, что Буало делает предостережение поэту:

Не будь святых вещей и лиц ты оскорбитель.

Общее требование, предъявляемое Буало к трагическому поэту, таково:

Коль жаждешь слез моих, пролей их сам потоки.

Далее следует требование, характеризующее классическую французскую трагедию XVII века: герои трагедии могущественные, знатные персоны.

Ты мужа избери достойного похвал,
Изображая дух высокий, благородный,
Представь в нем слабости героя только сродни:
Пусть все признаются, что точно он велик...
В поэме подвиги героев мелких скучны.

Буало усматривает социальную функцию искусства в нравственном воздействии, в очищении нравов.

Старайтесь, прелестью наполня ваши строки,
В них часто помещать полезные уроки.
Читатель сведущий бежит пустых забав,
Себя поэзией питая, чистит нрав...
Я нравственность хвалю; излишество виню,
Любви со зрелища нимало не гоню...
Коль скромно говорит нескромная любовь,
Не может заразить мою отравой кровь.
Поэт, друг истины, хоть чувствам и польстит,
Своим творением других не развратит.
Певцы, гласящие на истины уставы,
Блюдите чистые ненарушимо нравы.

Буало представляет интереснейшее в своем роде идеологическое явление—смесь буржуазной и аристократической идеологии. Буало как последователь Декарта выявляет тенденцию восходящего класса французской буржуазии, вырабатывающей себе рационалистическое воззрение, так как с этим оружием ей легче было одолевать своего классового противника, опиравшегося на религию и всевозможные предрассудки. «Поэт—друг истины»—возвещает Буало. Но в то же время французская буржуазия в эпоху Буало еще не достигла той степени зрелости, когда класс противопоставляет себя классу противоположному по всей линии. Буало еще не отрицает классической трагедии, как это сделал впоследствии Дидро. Он еще остерегается потрясать «священные» основы старого порядка.

Не будь святых вещей и лиц ты оскорбитель.

И в то же время Буало ратует за картезианский принцип: ясность и отчетливость мысли. Благоговение перед «святостью» плохо вяжется с картезианским критерием истины. Но именно это внутреннее противоречие и характерно для той исторической стадии, в которой находилась французская буржуазия.

ДЮБО (DUBOS 1670—1742) [1]

Аббат Дюбо создал обширную эстетическую систему и опубликовал ее в 1719 г. под названием «Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture».

Дюбо, как и все эстетики всех времен, заинтересовался вопросом, почему люди больше всего ценят то художественное произведение, которое их сильнее всего потрясает. Дюбо кажется, что люди оказывают предпочтение тем зрелищам и картинам, которые вызывают у них слезы, а не смех. Он полагал, что всякое удовольствие человека есть дитя необходимости, другими словами, человек испытывает удовольствие при удовлетворении своих насущных потребностей.

По мнению Дюбо, одна из настоятельных потребностей человеческого сознания быть занятым. Есть два способа занять сознание: первый—отдаться впечатлениям внешнего мира; второй—предаваться размышлениям. Второе занятие доступно лишь немногим, одаренным от природы счастливой организацией мозга, составляющей их природную привилегию. Все же люди нуждаются в постоянном потоке впечатлений, и чем сильнее и ярче они, чем скорее они превращаются в страсть, тем они желательней. Страсть, хотя бы и губительная для здоровья и благосостояния человека, все же им предпочитается бездействию сознания. Этим психологическим обстоятельством, думает Дюбо, объясняется жадность Рима к кровавым гладиаторским зрелищам, которые постепенно распространялись даже в «гуманной» Герции. И в новое время христианские народы, например испанцы, увлекаются жестоким зрелищем боя быков, вопреки запрещениям римского папы; во всей Европе стекаются толпы народа на площадь во время казни людей.

Все эти факты объясняются, по Дюбо, потребностью человеческой души в сильных страстях, чтобы избегать скуки (fuir ennui). Но так как реальные страсти слишком тяжело переживать, они разрушают здоровье телесное и душевное, то лучше их заменить страстями, искусственно возбуждаемыми художественным подражанием тем предметам, которые обычно вызывают реальные страсти. Таким образом искусство, согласно Дюбо, дает возможность человеку испытать сильные страсти без их разрушительных последствий.

Такое искусство, которое способно по своему произволу вызывать какие угодно страсти, всегда служило на пользу религии или политики.

«Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les temps, ont toujours fait usage des peintures et des statues pour leur mieux inspirer

---

[1] Главный труд Дюбо—«Histoire critique de l'etablissement de la monarchie française dans les gaules». Основная мысль этого труда заключается в том, что французское государство возникло не в результате завоевания, а мирного усвоения римских политико-правовых установлений туземным населением.

[2] Я пользовалась 6-м французским изданием 1755 года.

les sentiments qu'ils voulaient leur donner, soit en religion, soit en politique» (I том, страница 37).

Дюбо возражает Платону против его суровой оценки поэтов. Дюбо думает, что Платон грубо ошибается, будто искусство есть лишь подражание подражанию; ведь искусство воспроизводит не всегда предметы, сделанные людьми, а часто и творения природы. Если бы общество решилось исключить из своей среды художников, оно тотчас же стало бы добычей скуки.

Чрезвычайно характерны для Дюбо, который по существу еще целиком примыкает к эстетике классицизма XVII века, оценки, даваемые им голландским художникам. В произведениях Теньера и Вовермана Дюбо хвалит искусство подражать, но порицает выбор предметов, которые они воспроизводят. Ему больше нравятся картины Пуссена (1594—1665), который населял свои пейзажи человеческими фигурами, проникнутыми теми или иными страстями. Чистый пейзаж кажется Дюбо случайным, так как там нет повода для возбуждения страсти. Пасторали с аркадскими идиллическими пастушками наводят Дюбо на благочестивые размышления о бренности всего живущего.

В поэзии Дюбо ценит трагедию выше комедии, ссылаясь на тот факт, что реже можно встретить члена общества, знающего наизусть много отрывков из Мольера[1], чем любителей Корнеля и Расина. Трагедии должны, по Дюбо, изображать только сильные страсти, преступления, несчастья, подвиги владык и независимых людей, так как они имеют возможность с большей свободой и блеском обнаруживать свои переживания, тем более, что закон не служит уздой для их желаний. Комедия же может брать сюжетом жизнь и чувства обыкновенных людей. Под обыкновенными людьми Дюбо разумел третье сословие, сидевшее в партере. Поэтому он выразился таким образом: «Le poete comique fait monter le parterre même sur la scéne» (Автор комедии подымает партер на сцену).

Герои трагедии не должны терпеть несчастья по собственной вине, как наказание за свободно совершенное преступление; их преступления совершаются без их ведома и желания и все же они несут возмездие в виде несчастья и скорби. Лучшим примером служит Эдип, который совершил тягчайшее преступление, не ведая, что творит. Дюбо повторяет полностью мысли Аристотеля вплоть до признания трагедии как средства очищения страстей («de purger les passions»).

Трагедии, по мнению Дюбо, должны черпать свои темы и сюжеты в минувших веках.

Комедия, напротив, может занимать зрителя современностью и держаться ближе тех нравов, которые знакомы зрителю по его собственному опыту. Точно так же поэмы, как и трагедии, питаются прошедшими веками.

---

[1] Здесь сказывается между прочим, острая ненависть французского духовенства к Мольеру за создание Тартюфа.

Читатель и зритель принимаются слушать или читать поэзию отнюдь не с желанием почерпнуть в ней поучение. Только ради приятного развлечения люди берутся за книгу или отправляются в театр, если они не занимаются специальным изучением поэзии. Поэтому самое важное в поэтическом произведении составляет достоинство стиля.

Разумеется, добавляет Дюбо, очень хорошо, если историк или другой ученый владеет красотой стиля, но не ради нее, а ради поучения читают ученого. Приличие нравов также отступает на второй план в поэтическом произведении. Это очень любопытно звучит в устах аббата. Достоинства поэтического произведения, по Дюбо, воспринимаются не рассудком, а чувством [1].

Дюбо проводит довольно метко различие между предметами, пригодными дли поэзии и для живописи; не все одинаково пригодны для обеих целей. Дюбо склоняется к тому мнению, что сила впечатления от живописи значительно больше силы поэзии, так как живопись в более короткое время сразу дает огромную массу впечатлений, возбуждающих деятельность воображения и страстей.

Кроме того, поэзия иногда изображает предметы, которых читатель никогда не видел, и поэтому трудно составить себе ясное и точное представление о них. Трагедия производит потрясающее впечатление не тогда, когда ее читают, а когда смотрят ее постановку на сцене.

Дюбо пространно развивает мысль об очищающем действии трагедии и даже комедии. Он с удовольствием ссылается на Расина, который утверждает, что театр есть школа не худшая для морали и получения, нежели школы философов.

Аргументация Дюбо в пользу этой мысли очень характерна для него. Согласно Дюбо, трагедия показывает, что страсти могут вести к величайшим опасностям и губительным последствиям, и поэтому трагедия внушает страх перед страстями и стремление избегать пагубных страстей. Но, добавляет Дюбо, некоторые страсти, воспроизводимые драмой, могут быть весьма полезны для общества, например, любовь к отечеству, к славе и страх перед бесчестием. Но Дюбо подчеркивает, что все же поучительное значение пьесы занимает второстепенное место, а главный смысл трагедии, как и всякого вида искусства, в возбуждении страсти художественным подражанием. По Дюбо, зритель, кроме разве самых неопытных молодых людей, поддается иллюзии, что совершающееся реально. Опытный человек отдает себе ясный отчет в том, что он видит перед собой на сцене лишь копию страстей, а не их реальность, и именно в этом Дюбо усматривает значение искусства—давать суррогат страстей, без которых человек вянет, как дерево без солнца.

Дюбо с большим воодушевлением подробно излагает историю греческой и римской музыки и с большой похвалой отзы-

---

[1] I том, страница 312.

вается о французском композиторе Люлли. Дюбо устанавливает, что музыка в античном мире имела гораздо более широкое применение, нежели в современном ему обществе. Поэзия и театр были подчинены законам ритма, гармонии и мелодии.

Скульптура, по мнению Дюбо, не уступает живописи по силе выразительности и способна воспроизводить страсти. Дюбо сильно восхищается произведениями стиля барокко скульптора Бернена.

Значительный интерес представляет учение Дюбо о гении. Гениальность есть способность, которую человек получает от природы, делать легко и хорошо то, что другие умеют делать плохо и с трудом. Гениальность человека проявляется в том, что он научается делать некоторые предметы с той легкостью, с какой каждый человек научается говорить на своем родном языке. Гениальность зависит от счастливого расположения «органов мозга» (des organes du cerveau), от хорошего устройства органов тела и особых качеств крови [1]. Это положение Дюбо доказывает тем фактом, что работа гения выражается в большой трате физических сил и кончается значительным утомлением.

Чтобы проявиться, гению необходимо иметь опыт и упражнение. Если же какие-либо обстоятельства мешают ему приложить себя в той сфере, к которой он способен, то он может умереть, ничем себя не обнаружив.

По мнению Дюбо, каждое занятие требует особой способности, природа мудро распределила разнородные способности между всеми людьми для того, чтобы они нуждались друг в друге. Эта взаимная нужда людей есть главная связь общества.

Здесь дается подобающее французскому аббату XVIII века обоснование общественного разделения труда, увековеченного самой природой.

Гениальность поэта и живописца выражается не только в изучении стиха, правильности рисунка, в строгом выполнении правил театра, а главным образом, в увлекательности и правдоподобии образов. Гений должен воспроизводить то, что само по себе может растрогать и прогнать скуку человека. Задача гениального художественного произведения прогонять скуку человека. Почетная задача! Не нужно вдаваться в глубокие исследования, чтобы установить, что такая точка зрения могла быть выдвинута праздным классом. Дюбо показывает на ряде исто-

---

[1] Дюбо усвоил от картезианской школы склонность к материалистическим об'яснениям природы и в частности, животного и человеческого организма. Во II томе «Réflexions» (глава VII, стр. 79) Дюбо пишет, что все философы без различия направления согласны в том, что характер и склад ума зависят от «органов мозга», которые служат духу (Servent à l'ame spiritulle) для выполнения его функций. У него иногда встречаются и материалистические замечания относительно общественной жизни, но несколько упрощенного характера, например во II томе (гл. IX, стр 106) «Le ventre est le père de l'industrie» (желудок есть отец промышленности). Повидимому, он хотел сказать, что насущные материальные потребности—к ним относится не только питание—являются пружиной, двигающей промышленность.

рических примеров, что гениальность в какой-либо отрасли труда не передается по наследству; гений развивается часто вопреки тем условиям, в которые он поставлен, наперекор тем воспитательным усилиям, которые к нему прилагались.

БАТТЭ (BATTEU 1713—1780) [1]

Девять десятых своей работы Баттэ посвящает тщательному и детальному анализу различных отраслей литературы, античной и новой.

Баттэ исходит из признания правильности эстетической теории Аристотеля и неоднократно на него ссылается. Основное положение обоих гласит: искусство есть подражание действительности. Баттэ употребляет слово «nature», но оговаривается, что он разумеет не только природу, мертвую и живую, но и людей, их характеры и отношения, историческую, общественную действительность.

Но не всякое точное и умелое подражание действительности есть искусство. Искусство есть лишь воспроизведение la belle nature, т. е. прекрасной действительности. Художнику надлежит сделать строгий и тщательный отбор предметов для воспроизведения.

Все искусства, несмотря на различие употребляемых ими средств, имеют одну и ту же указанную цель, все они—дети одной матери-природы.

Заслуги искусства очень велики—думает Баттэ. Искусства воздвигли города; они собрали рассеянных людей; они сделали людей общительными и дали им общественные нравы.

О возникновении искусства Баттэ высказывает весьма замечательные мысли.

Человек появился на земле голый и беспомощный согласно описаниям Лукреция и Плиния [2]. Непогода, столкновение с другими животными, голод и жажда принудили человека к деятельности. Ища убежища в листве деревьев и в пещерах, первобытный человек стал непрерывно совершенствовать свое жилье. Прилежание и вкус помогали ему. Из этих стараний возникла архитектура—искусство воздвигать прочное, удобное и приятное жилище.

Все искусства—обобщает дальше Баттэ—возникли под ярмом внешней необходимости, в поисках средств существования и удобства. Потребности, присущие человеку от природы,—мы бы сказали материальные потребности—дали толчок механическим искусствам.

---

[1] Книга, в которой высказаны эстетические взгляды Баттэ, называется «Les beaux arts reduits à un même principe». Опубликована в 1746 году. В 1774 году появилось уже 4 издание на немецком языке, я пользовалась немецким переводом.

[2] Достойно внимания, что Баттэ в этом вопросе ссылается не на ветхий завет, а на материалиста Лукреция.

Изящные искусства, как музыка, поэзия, живопись, скульптура и танец, имели своей целью удовольствие и зародились в лоне довольства, избытка и покоя, т. е. после удовлетворения насущных материальных потребностей.

Промежуточное звено между обоими указанными видами искусств составляют те искусства, которые служат одновременно и пользе, и наслаждению—это красноречие и архитектура. Насущная потребность их породила, а вкус их усовершенствовал.

Все три вида искусств имеют своим источником и предметом природу. Творческий человеческий дух и вкус (вкус—стремление к прекрасному—Баттэ считает прирожденным свойством человека) не должны выходить из пределов природы. Вкус не должен сочинять, измышлять, а должен находить то, что есть. Открыть вещь в действительности, не значит сотворить ее, а лишь найти, где она и каковы ее свойства. Задача творческого духа—исследовать, открыть то, что имеется уже в действительности. Только тот т в о р и т, кто прилежно н а б л ю д а е т, и лишь тот плодотворно наблюдает, кто намерен творить. Так неразрывно связаны обе эти силы человека. Художник должен находить в недрах самой природы не только материал для создания произведения искусства, но из того же источника он должен почерпать средства для обработки этого материала.

Искусство не должно быть сколком с природы, оно лишь должно иметь высшее очевидное сходство с ней. Нахождение сходства между предметами природы и воспроизводящим его искусством—думает Баттэ—доставляет человеку высокое наслаждение, обнаруживая его проницательность. Эта мысль целиком заимствована у Аристотеля, как признается сам Баттэ.

Отступление Баттэ от Аристотеля начинается с того момента, когда первый решительно настаивает на необходимости брать предметом искусства лишь красивую природу, la belle nature. Подражание природе не должно быть рабской копией природы.

Художник должен собрать, концентрировать рассеянные в действительности красоты, из них составить себе новую идею и ее сделать прообразом искусства. Когда Мольер хотел высмеять мизантропию, то он не стал искать такой прототип, с которого он мог бы срисовать точный портрет,—он дал обобщение отталкивающего свойства, присущего многим людям, и таким образом дал нам больше познания о человеческой природе, чем любой историк. Мизантроп, как всякий художественный образ, не есть простая подлинная действительность, а ее квинт-эссенция. Искусство покоится на почве действительности, правды, но так удачно комбинирует правду с вымыслом, что образует некоторое новое, нераздельное единство, вызывающее наше восхищение. Вот это и есть la belle nature, а не в буквальном смысле слова красивая природа как предмет искусства. Значительное обобщенное—вот la belle nature.

Рассуждая о творческом вдохновении художника, Баттэ задается целью выяснить, каково душевное состояние художника, когда он творит, слово «вдохновение» все знают, но немногие могут объяснить. Оно окружено «аллегорической пышностью», ослепляет и отдаляет исследователя от понимания сущности и свойств того душевного состояния, которое творит образцы искусства.

Баттэ полагает, что вдохновению предшествует восприимчивость, улавливающая такие картины и явления, которые ускользают от обычного взгляда. Художник должен усилием пылкого воображения как бы слиться с видимым, забыть себя, дать вещам, или точнее их образам, владеть собой. Это состояние принято определять так: бог овладел художником. Для всех видов художественного творчества необходимо описанное душевное состояние.

Баттэ редко употребляет термин «гений», но описанные процессы относятся к числу тех, которые впоследствии были открыты у художественного гения.

О вкусе. Существует хороший изящный вкус. Это бесспорно,—думает Баттэ. И тут же Баттэ ставит длинный ряд вопросов: В чем он состоит? От чего он зависит? От предмета или от духа художника? Имеют ли вкус правила? Влияет ли он через рассудок или через сердце или через то и другое вместе?

Древние не затрудняли себя поисками хорошего вкуса, так как подражали непосредственно природе, только ею и руководились. Это составляло их преимущество. В новое же время между природой и художником стали образцы древнего искусства.

Вкус для искусства то же, что рассудок для науки. Их предметы очень различны, но исправления и уточнения, делаемые вкусами для искусства и рассудком для науки, чрезвычайно общи.

Науки имеют своим предметом истину, искусство—красоту и добро. Эти два разных слова при ближайшем рассмотрении означают одно и то же,—думал Баттэ.

Рассудок рассматривает вещи в их сущности без малейшего отношения к нам. Вкус же занимается вещами только в их отношении к нам, или в нашем отношении к ним.

Эта мысль о вкусе, общая у Баттэ и у Юма, составляет одно из основоположений кантовской эстетики.

Баттэ усматривает различие между познанием и вкусом в том, что первое дает духу свет, второе—тепло; первое показывает нам предмет, второе влечет нас к предмету или отвращает от него. Вкус есть чувство, имеющее своим предметом искусство. Как искусство есть подражание прекрасной действительности, так вкус подсказывает нам, хорошо или плохо воспроизведена прекрасная действительность.

Познание и вкус не зависят ни от случая, ни от произвола. Все подчинено неизменным законам. Каждая душевная сила имеет

свое определенное назначение. Вкус—судья искусства—не есть что-то надуманное, а способность, которой природа наградила человека. Вкус неразлучен с познанием. Необходимо прежде знать вещь, для того чтобы между нею и человеком установилось определенное отношение.

Хотя вкус по своей сущности остается неизменным, однако он поддается усовершенствованию благодаря опыту, сравнению и размышлениям. Сама история искусства показывает, что оно вместе с вкусом подвержено значительным изменениям и улучшениям. У первобытных людей подражание было очень грубо, затем становилось все тоньше.

Вкус есть голос самосохранения, наслаждение—его назначение, поэтому он жаден ко всему, что доставляет приятное чувство.

Для вкуса та действительность прекрасна, которая 1) имеет связь с пользой и совершенством самого человека и 2) в то же время сама по себе совершенна. Отсюда вытекает, что цель искусства. т. е. подражание прекрасной действительности, состоит в том, чтобы нравиться, волновать, трогать, словом, доставлять наслаждение.

Единство в многообразии есть необходимое условие для того, чтобы вызвать удовольствие. Стало быть художник обязан руководиться этим правилом при создании своих произведений. В этом обнаруживается его вкус.

Вкус есть познание правил посредством чувства. Вкус необходим не только для оценки уже готового художественного произведения, но и для процесса творчества.

Баттэ различает две ступени вкуса: 1) первая выражается в оценке—это произведение имеет недостатки; 2) вторая ступень—«это произведение не содержит всех достоинств, какие оно могло бы иметь». Первое доступно почти всем, второе—лишь немногим.

Вкус к природе и искусству один и тот же; он же простирает свое действие и на оценку нравов. Очень важно поэтому рано начать развитие и воспитание вкуса. Хороший вкус есть любовь к порядку, ставшая привычкой. Отсюда само собой вытекают средства его воспитания.

Баттэ детально разбирает, как каждый вид искусств—более всего он уделяет внимание поэзии—осуществляет хороший вкус, т. е. подражание прекрасной действительности.

Изящные искусства должны быть объединены не на условиях координации, а субординации. В каждом данном случае один из видов искусства должен главенствовать над остальными.

З н а ч е н и е Б а т т э в э с т е т и к е. Кант, как известно, упоминает имя Баттэ в тексте «Критики способности суждения», наряду с именем Лессинга, с большой похвалой.

Что есть общего в эстетических воззрениях Баттэ и Канта?

1) Необходимо вспомнить, что первоначально предполагалось Кантом дать название третьей «критике»—критика вкуса.

Отсюда ясно, что «суждение вкуса» для Канта то же, что «вкус» для Баттэ. Стало быть, оба считают вкус прирожденной и самостоятельной способностью сознания; 2) Баттэ, как впоследствии Кант, признавал основным признаком искусства—чувство удовольствия, которое оно должно возбуждать в зрителе.

Что между ними различного?

1) Баттэ полагал, что рассудок и вкус действуют совместно. Кант их разъединил.

2) Баттэ еще не размежевал суждения о прекрасном и добром, а подобно Платону и Шефтсбери, отождествил добро и красоту. Кант их расчленил.

3) Очень существенное и коренное различие между Баттэ и Кантом заключается в том, что Кант рассматривает, исследует почти исключительно состояние субъекта или сознание зрителя и слушателя, потребителя искусств, и при этом независимо от художественного объекта. Баттэ же уделяет неизмеримо больше внимания самому искусству как таковому, главным образом поэзии, литературе. Теория Баттэ больше всего поэтика, литературоведение, по современной терминологии, а не эстетика.

Между Баттэ и Юмом есть значительное сходство. Оба утверждают, что искусство есть подражание «à la belle nature».

Книга Юма «The standard of taste» опубликована в 1742 г., а книга Баттэ в 1746 г.

Баттэ является промежуточным звеном между Буало и Дидро. Первый — выразитель вкусов феодального дворянства и придворно-феодального искусства, которое предпочитало напыщенность правде и ненавидело все обличительное. Дидро можно характеризовать как выразителя вкусов и художественных требований подымавшегося третьего сословия. Гражданские доблести и семейные добродетели являлись предметом буржуазного искусства.

Эстетиком последнего был Дени Дидро.

Что приближает Баттэ к Дидро?

Прежде всего, Баттэ признает необходимость воспроизведения действительности. Правда, здесь еще звучит прежняя тенденция дать лишь прекрасное, но под прекрасным, как уже отмечено раньше, Баттэ разумеет не только красивое, но все значительное, типическое, способное растрогать и взволновать зрителя.

Далее, Баттэ ищет закономерности в эстеттических восприятиях человека, считая его, а не бога, творцом искусства. Баттэ очень здраво оценивает общественную функцию искусства как средства сплочения членов общества. И наконец, Баттэ признает вкус, стремление к прекрасному, голосом самосохранения. Общеизвестно, какую важную роль играет объяснение самосохранением в философии французских материалистов XVIII века.

ДЕНИ ДИДРО (DIDEROT 1713—1784)

Дидро — знаменитый французский материалист — в поисках нового мировоззрения, отвечавшего общественному положению и интересам французской буржуазии XVIII века, создал эстетическое учение.

Дидро бегло рассмотрел эстетические взгляды Платона, блаженного Августина, Вольфа, Круза и довольно подробно, в десяти пространных тезисах, остановился на эстетическом учении Гетчесона. Из своих соотечественников он упоминает только Баттэ и Андрэ.

Дидро не согласен с допущением Гетчесона относительно внутреннего природного чувства красоты. По мнению Дидро, чувство красоты, как и все другие восприятия и представления человека, имеют своим источником внешний мир, находящий свое отражение в чувственном опыте человека. Как только человеческое существо появляется на свет, начинает чувствовать, соединять свои представления, думать, оно находит себя окруженным предметами, которым свойственна симметрия, пропорциональное расположение частей, порядок. Восприятия указанных свойств внешних предметов, бесконечно повторяясь, оставляют в сознании такое ясное представление о симметрии и порядке, как будто бы оно было изначальным природным чувством человека.

Дидро различает два вида красоты: 1) реальная, или объективная красота—это отношение частей внутри предмета, отношение данного предмета к предметам того же рода и отношение определенного предмета ко всем другим предметам; 2) относительная красота—это упомянутые выше три вида отношения предметов в соприкосновении с сознанием человека. Реальная, или объективная красота может существовать в мире до появления и после исчезновения человека. Относительная красота налицо только для существ, обладающих такой же организацией, как человек. Стало быть, чувство прекрасного, по Дидро, есть продукт соотношения между объектом и субъектом.

Дидро по-своему вскрывает содержание принципа эстетиков: «воспроизведение прекрасной действительности». Для выполнения этого требования необходимо: во-первых, глубокое изучение действительности, для того чтобы разыскать самое прекрасное; во-вторых, для выработки представления о наивысшей красоте сравнение лишь предметов одного рода, например розы с розой, дуба с дубом, а не розы с дубом.

Чтобы доказать, что вполне конкретное отношение предметов определяет наше впечатление прекрасного, возвышенного и комического, Дидро приводит такой пример. В предложении «пускай бы он умер» (qu'il mourut) нет ничего ни прекрасного, ни безобразного, но когда мы узнаем, что эта фраза принадлежит старику, который готов перенести скорее смерть сына, нежели его предательство по отношению к отечеству, эта фраза может

вызвать восторг. Но такая же фраза при других обстоятельствах может показаться комичной[1]).

Конкретность и диалектическая сила мышления Дидро обнаруживаются в тонком понимании эволюции эстетического чувства. Дикари приходят в восторг от жестяного кольца и называют великолепными свои мазанки, хижины, между тем как культурный человек дает такое название лишь обширным дворцам. Детям достаточно простой симметрии в расположении предметов, чтобы притти в восхищение от них. Взрослый развитой человек требует большой суммы разнообразных качеств предмета для удовлетворения своего чувства прекрасного.

Дидро не согласен и полемизирует с теми исследователями, которые полагают, что прекрасное всегда связано с полезным. Дидро думает, что стул не утратит своей полезности, если его ножки будут не симметричны и не одинаковой формы; здание не станет бесполезным, если его портик будет подпираться не колоннами или кариатидами, а неотесанными столбами. Кроме того, в природе есть множество предметов, полезность которых нам неизвестна, которые возбуждают, однако, наше восхищение. Дидро все же отмечает, что в прекрасных предметах всегда господствует внутренняя целесообразность, согласие формы и ее функций. Основной признак прекрасного, наряду с симметрией, порядком, заключается в соотношении частей, соответствующем назначению целого.

Дидро отмечает двенадцать причин разнообразия вкусов людей. П е р в а я причина заключается в том, что чувство прекрасного возбуждается значительным разнообразием свойств предмета. В зависимости от того, насколько, т. е. частью или полностью, воспринимаются свойства прекрасных предметов, различаются вкусы людей. В т о р о й источник разнообразия—различие опыта, знания, привычки к размышлениям. Т р е т ь е условие разнообразия: каждому предмету свойственна от природы особая величина; если предмет почему-либо имеет необычную величину, то он кажется некрасивым: так, например, о маленьком мужчине не говорят, что он прекрасен, но так как природная лестница величин никогда не бывает известна доподлинно и сполна, то отсюда вытекает большое многообразие вкусов. Ч е т в е р т ы й, самый обширный и существенный источник разнообразия вкусов заключается в интересах, страстях, нравах, государственном строе и климате, под влиянием которых находятся люди. П я т ы й источник разнообразия вкусов состоит в ограниченности знания и кругозора зрителя. Так, например, сапожник, порицавший форму сандалии в картине Апеллеса, не ограничился критикой обуви, но высказался и о недостатках ног, и здесь уже впал в ошибку. Садовник, ботаник и художник, любующиеся тюльпанами, найдут различные экземпляры наиболее прекрасными. Ш е с т о й источник разнообразия вкусов состоит

[1] Дидро приводит пример из комедии Мольера «Les Fourberies de Scapin».

в том, что абстрактные понятия, которыми пользуется зритель, не всегда точны, а иногда прямо ложны. Седьмое условие многообразия вкусов — неточность языка; под одним словом обычно разумеют различные предметы или процессы. Восьмое условие разнообразия, есть лишь детализация предыдущих. Девятый источник разнообразия вкусов зависит от непрерывной изменчивости чувствований человека, в особенности людей разных возрастов. Десятый источник разнообразия вкусов зависит от того, что с каждым предметом связаны какие-либо воспоминания. Например, дом, сам по себе прекрасный, может возбуждать в человеке отвращение, если в нем умер его друг,—или театр, сам по себе великолепный, становится невыносимым для того автора или актера, которого освистали в нем. Одиннадцатое объяснение разнообразия вкусов детализирует десятое указанием, что случайные ассоциации идей оказывают сильное влияние на вкус, на оценку предмета. Двенадцатая причина разнообразия вкусов состоит в том, что знание предметов.и внутреннего соотношения их частей крайне несовершенно. Все эти положения подтверждают основную мысль Дидро, что чувство прекрасного зависит от свойств не только объекта, но и субъекта.

В начале своей деятельности Дидро целиком разделял эстетический принцип Баттэ—подражание de la belle nature. В III томе полного собрания сочинения (стр. 485) изложена очень характерная мысль.

Изящные искусства представляют собой лишь подражание de la belle nature. Но что такое la belle nature? Это то, что соответствует прекрасной действительности. Это то, что согласуется с обстоятельствами. Здесь, тот же предмет прекрасен, там безобразен. Дерево, которое прекрасно в аллее дворца, некрасиво у входа в хижину, и обратно [2].

Эта мысль сильно напоминает взгляд Хогарта, что fitness, т. е. соответствие, согласование есть одно из важнейших условий прекрасного. Например, светлый наряд в ненастный день на грязной улице производит впечатление безобразия, хотя бы самый костюм был очень красив.

Художественные воззрения Дидро очень ярко обнаружились в его посмертном трактате о живописи [3].

В природе все части находятся в превосходном соответствии друг другу. В любой уродливой фигуре—в горбуне, в слепом—

---

[1] Французское изд. Ассеза.

[2] Les beaux arts ne sont tous que des imitations de la belle nature. Mais qu'est ce que la belle nature? C'est celle qui contient que la belle nature. C'est celle qui contient à la circonstance. Jci, la même nature est belle, là est laide. L'arbre qu'est beau dans l'avenue d'un chateau, n'est pas beau à l'entrée d'une chaumière, et réciproquement.

[3] Опыт о живописи был написан Дидро в 60-х годах и опубликован в 1796 году; в 1797 году был переведен Крамером на немецкий язык и снабжен комментариями и пояснениями Гете, который считал этот опыт великолепным и весьма полезным для живописца и поэта. «Опыт о живописи» помещен в 10 томе полного французского издания Ассеза.

все части так согласованы друг с другом, что, увидав только ноги горбуна, можно заключить об уродливом искривлении спины. Нет такого соответствия между частями статуи, картины или любого произведения человеческих рук.

Некоторого приближения к природному согласованию частей можно добиться, если художник откажется от академического педантизма, от скучной школьной рисовки наемных натурщиков, которые принимают по указаниям профессора неестественные положения. Нужно больше наблюдать не позы, а действия, естественные телодвижения и жесты человека при всех его действительных, а не деланных состояниях. Только из такой школы жизни, при наличии, однако, некоторых технических навыков, приобретаемых в мастерстве, может выйти выдающийся художник. Но этих двух условий, по мнению Дидро, еще недостаточно, хотя они необходимы; нужно еще, чтобы мастер обладал гениальностью.

Рисовать может научиться всякий, но талантливых колористов очень мало. Между тем именно колорит есть причина обаяния живописи как для знатока, так и для обыкновенного зрителя. Чистота и точность рисунка, правильная композиция могут не привлечь внимания неискушенного глаза, но успех тонкого колорита всегда обеспечен. Свет, воздух и колорит—вот важнейшие факторы живописи, по мнению Дидро. Вопросу о светописи Дидро посвящает отдельную главу и горячо восхищается Рембрандтом. Дидро обращает внимание читателя, в особенности художника, на быстроту перемен в тоне, окраске предметов в зависимости от характера и интенсивности света. Такой нежный колорит дается не всякому художнику, что объясняется, по Дидро, устройством органа зрения.

Дидро предостерегает против использования случайностей в живописи, а подчеркивает необходимость воспроизведения характерного. Например, живописец хочет нарисовать человека, обычно занятого в мастерской, он не должен одеть его в воскресный костюм, дать ему курительную трубку, усадить его в покойное кресло и придать ему позу отдыхающего. Напротив, он должен быть одет в свой рабочий костюм, окружен орудиями своего ремесла в обычной обстановке мастерской.

Очень значительное место занимает в живописи выразительность, экспрессивность. Каждый человек имеет свое выражение, накладываемое на него общественным положением, профессией и собственной индивидуальностью, думает Дидро.

Политический строй также кладет отпечаток на выражение человека: например, гражданин в республике имеет гордое и твердое выражение; в монархии, где один командует, другие подчиняются, граждане имеют выражение слабости, раболепия, изысканной вежливости; при деспотическом режиме граждане имеют вид робкий, подозрительный, умоляющий и скромный.

Религия имеет очень существенное влияние на художественные образы поэта, живописца, и скульптура. Дидро прославляет

греческих художников, произведения которых он считает чудесными образцами и для современных ему художников. Аскетической религии он ставит в вину худосочие, слабость многих произведений средневековых художников.

Дидро уделяет внимание композиции. Предметы на картине должны быть расположены так, чтобы мысль автора и смысл фигур был совершенно ясен и прост. Он резко высказывается против применения аллегорических фигур.

Дидро жалуется на бедность мыслей и слабость чувств, воспламеняемых картинами его современников. Если художник действительно хочет произвести незабываемое впечатление на зрителя, он должен сделать надпись на двери своей мастерской: «Здесь несчастные находят сочувствие и глаза, которые их оплакивают» («Jci les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent»). «Изобрази добродетель привлекательной, порок отвратительным, вот цель достойная честного человека, владеющего пером, кистью или резцом. Злодей, тайно совершивший свое позорное дело, найдет здесь свое наказание... Он потрясен, бледнеет, бормочет. Если он направит свои шаги в Салон, пусть он боится остановить свои взоры на суровом полотне. Ты (к художнику обращается Дидро) должен прославить, увековечить великие и прекрасные подвиги, сделать почтенной несчастную, угнетенную добродетель, опозорить счастливый порок, устрашить тиранов. Покажи мне императора Коммода [1], брошенного зверям, чтобы я видел, как его терзают в клочья... Выставь фанатиков на позор, которым они хотели покрыть тех, кто их просвещал и говорил им правду. Покажи мне кровавые сцены фанатизма, расскажи владыкам и народам, что святые предсказатели (духовенство—*Л. З.*) лгали. Почему ты не хочешь быть посреди учителей человечества, утешителей несчастных, мстителей за преступление, искупителей добродетельных?» [2]. «Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением великого принципа, уроком для зрителя; без этого произведение немо» [3].

Наготу тела необходимо устранить из искусства ради очищения нравов.

Дидро по-своему определяет историческую и жанровую живопись. К последней он причисляет те картины, которые теперь называются nature morte. Исторической же живописью является всякая картина, изображающая жизнь и деятельность людей, безразлично минувших ли эпох или современников. Дидро отдает предпочтение последним и думает, что талант, необходимый для их изображения, должен быть сильнее, так как они всем известны и легко могут вызвать нападки зрителей за неправильность воспроизведения.

---

[1] Известный своей свирепостью римский цезарь.

[2] Не совсем полный перевод отрывка из X тома, стр. 502—503.

[3] XII том—«Pensées d'etashées sur la peinture etc». Эта статья изложена в форме коротких афоризмов и опубликована после смерти Дидро в 1798 г,

Дидро отмечает, что портрет и бюст имеют наибольшее распространение в республике, где есть много общественных и государственных деятелей, защитников права и свободы народа, которых он желает постоянно иметь перед глазами [1]. В монархии же только бог и король привлекают внимание художника. Здесь высказывается мысль, свойственная всем французским материалистам, полагавшим, что политический строй определяетт все отрасли общественной и частной жизни человека. Но для искусствознания представляет большой интерес мысль Дидро о связи преобладания тех или иных художественных форм с социально-политическим строем.

Дидро, как одновременно с ним Мендельсон, а впоследствии и Шиллер, восхваляет наивное. Оно есть соединение простого и невинного, правдивого и оригинального. Манерность в искусстве то же, что лицемерие в нравах. Буше—наиболее лицемерный художник. Рафаэль же наивен. Нет ничего истинно-прекрасного без наивности, она может проявиться в движении, в лице, в выражении, в любом предмете.

Архитектура, по Дидро, есть первоначальное искусство, вместе с развитием которого происходит и совершенствование живописи и скульптуры.

Вкус совершенствуется вместе с ростом богатства и роскоши, вместе с ними развиваются все искусства. Этим положением Дидро кладет основу материалистической эстетики, ставя развитие и искусство вкуса, т. е. объективного и субъективного фактора эстетики, в связь с материальными условиями общественной жизни [2].

Истинное, доброе и прекрасное соприкасаются; прибавьте к одному из первых качеств несколько обстоятельств редких и блестящих, и истинное станет прекрасным, и доброе станет прекрасным.

В заключение Дидро дает такое определение вкуса: способность, приобретенная опытом, легко схватывать истинное и доброе в связи с обстоятельствами, делающими их красивым. Поэтому чувство удовольствия растет вместе с силой воображения, чувствительности и знания.

Дидро оказал глубочайшее влияние на художников Великой французской революции. «Не тем произведения искусства достигают цели, что бывают приятны глазу», гласило постановление жюри Салона 1791 г. «Следует приводить примеры геройства и гражданских подвигов, которые поднимали бы душу народа и будили в ней чувство самопожертвования на благо родины», говорил Давид.

---

[1] Бюст и портрет были распространены в эллинскую эпоху в монархиях, в Римской империи в период цезаризма, в России в XVIII веке в разгаре крепостнического самодержавия.

[2] «Mais le goût s'accroissant avec la richesse», стр 512.

Дидро живо откликался на все виды искусства. Изложил он в форме диалога свои взгляды и на игру актера («Парадокс об актере», есть русский перевод).

Дидро полагал, что игра актера должна покоиться на вдумчивом, зорком, спокойном наблюдении над людьми, их переживаниями и внешними проявлениями последних. «Великие поэты и особенно драматурги—усердные наблюдатели того, что совершается вокруг них и в мире физическом, и в мире моральном». Актер должен внимательно изучать все жесты, движения и позы, соответствующие разнообразным душевным движениям. Во время игры талантливый актер свободен от того чувства, которое он воспроизводит при помощи внешних знаков; актер должен сохранять полное самообладание. Так называемая игра «нутром», чрезмерная чувствительность превращает, по мнению Дидро, даже талантливого актера в посредственного, а посредственного—в плохого. Чувствительность, по Дидро, есть то состояние души, которое сопутствует слабости органов и вызывается подвижностью диафрагмы, живостью воображения, тонкостью нервов, которое делает человека склонным сочувствовать, трепетать, восхищаться, бояться, волноваться, плакать, лишаться чувства, спешить на помощь, бежать, кричать, терять рассудок, преувеличивать, презирать, негодовать, не иметь точного представления об истинном, добром и прекрасном. Чувствительность не есть обязательный признак талантов. Если актер опирается исключительно на свою чувствительность, то он в лучшем случае может дать портрет, а не обобщение, Тартюфа единичного, а не Тартюфа вообще; но именно способность дать обобщенный образ Дидро ценит в талантливом актере. Кроме того, в игре актера важно искусство передачи чувствований, которых он в данный момент вовсе не испытывает. «Звуки скорбные, так полные жалобы, тоски, которые лишь исторгает из глубины своего существа, которые с такою силою потрясают мою душу, разве их дает не подлинное чувство, их вызывает не отчаяние? Нисколько. И вот доказательство: они, эти звуки,—размеренные, они входят составной частью в систему декламации,—будь они хоть на двадцатую долю четверти тона ниже или выше, они были бы фальшивы; они подчинены некоему закону единства, они определенным образом подобраны и гармонически размещены; они удовлетворяют всем требуемым условиям лишь тогда, когда тщательно изучены; они содействуют разрешению определенно поставленной задачи; чтобы звучать верно, они были повторены сотни раз, и все-таки, несмотря на эти многочисленные повторения, они не всегда удаются».

Дидро приводит множество фактов в подтверждение своей основной мысли об игре актера. Дидро познакомился в 60-х годах с знаменитым английским актером Гарриком—непревзойденным сценическим воплотителем шекспировских образов. Дидро отмечает, что лицо Гаррика на протяжении 4 или 5 секунд последовательно переходит от безумной радости к радости тихой,

от этой радости—к спокойствию, от спокойствия—к изумлению, от изумления—к удивлению, от удивления—к печали, от печали—к унынию, от уныния—к ужасу, от ужаса—к отвращению, затем от этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой начал. «Могла ли его душа пережить все эти ощущения, пережить, в соответствии с игрой лица, эту своеобразную гамму чувств?»—спрашивает Дидро и дает отрицательный ответ.

Однако среди многочисленных фактов, приводимых Дидро для подкрепления своей мысли, есть один, который вступает в резкое противоречие с основным положением Дидро. Он отмечает, что артисты—муж и жена—играли сцену нежных и страстных любовников из пьесы Мольера «Любовная досада» с необычайным успехом именно в тот момент, когда они тихо между собой обменивались выражениями пламенной ненависти, в то время как для публики они произносили слова столь же страстной любви. Оказывается, что те сильные эмоции, которые они испытывали реально, каким-то образом воздействовали на усиление впечатления от их игры, хотя их реальные и сценические эмоции были противоположны. Из этого факта можно сделать тот психологический вывод, что актер, никогда не испытавший сильных эмоций в жизни, бессилен воспроизводить их на сцене. Повидимому, какая-то связь между «чувствительностью», как выражается Дидро, и сценическим воспроизведением имеется; не в том смысле, что актер действительно переживает скорбь или радость тогда, когда он ее изображает на сцене. Но, не испытав их в жизни, не имея в своей памяти, в своем личном опыте следов тех мускульных и прочих движений, какие сопутствовали названным эмоциям, актер их и воспроизводить не может. Одно лишь объективное наблюдение, не подкрепленное самонаблюдением, для актера недостаточно, равно как и одно самонаблюдение крайне ограничивало бы его опыт и возможности сценического претворения. Вопрос о соотношении правды реальной и правды сценической сильно занимал внимание Дидро, и он не теряет своей актуальности для театра по сей день.

Дидро отстаивал условный реализм театра, а не слепое копирование действительности и даже прекрасной действительности; существуют границы, которых нельзя переступить. Он приводит такое сравнение: на улице случайно собралась толпа, сильно взволнованная каким-либо происшествием; каждый участник этого зрелища и все вместе взятое представляют, казалось бы, чудесную картину, которую можно перенести на подмостки. Эта уличная сцена, однако, относится к драматической сцене, думает Дидро, как дикая орда к сообществу культурных людей. Дидро приводит еще ряд примеров и при этом отмечает, что, если актер начнет говорить тем будничным тоном, делать те обычные жесты, какие ему свойственны в жизни, то он немедленно будет освистан. Сцена требует преувеличения, усиления яркости, силы всех тех моментов, из которых складывается жизнь. «Такова условность

сцены», потому что такова формула, данная стариком Эсхилом, таков канон, держащийся уже три тысячелетия. Эта оглядка, ориентация на классическую Грецию, характерна для второй половины XVIII века для всей Западной Европы. Корнеля и Расина Дидро считает напыщенными, высокопарными, а знаменитых греческих трагиков V века более близкими к своей эпохе.

Столь же характерна для Дидро и для всей эпохи XVIII века мысль о том, что актеры должны приспособляться к пьесе, а никак не наоборот. Господство литературы над всеми другими видами искусства повсеместно сопутствовало социально-политическому подъему буржуазии.

Дидро предъявляет театру, как и всякому виду искусства, требование—воздействовать на общество в смысле улучшения нравов. Если раскрыть смысл неопределенной формулировки французских и немецких «просветителей» XVIII века—«нравственное улучшение», то окажется, что они разумели просветление и углубление общественного сознания третьего сословия.

«До сих пор,—говорит Дидро,—в комедии главным делом был характер, сословие же являлось чем-то случайным; теперь же сословие должно быть главным делом, а характер случайным. Из характера выводили всю интригу, выискивали обстоятельства, в которых он всего лучше проявляется, и связывали эти обстоятельства одно с другим. Впредь в основу произведения должно быть положено сословие с его обязанностями, преимуществами и неудобствами. Этот источник кажется мне гораздо более обильным, имеющим гораздо больший объем и представляющим гораздо больше пользы, чем индивидуальный характер. Если характер был хоть немного преувеличен, то зритель мог сказать самому себе: «это не я». Того же, что сословие, изображенное в пьесе,—его сословие, он отрицать никак не может».

Первая пьеса Дидро «Le fils naturel» появилась в 1757 г. ее сопровождали объяснительные разговоры. В следующем году Дидро издал «Le pére de famille» и приложил обширное рассуждение «О драматической поэзии».

В первом разговоре Дидро выясняет естественное равенство господина и слуги. Во втором—раскрывается способность слуг к «преданности и самопожертвованию». Дидро называет жанр, изображающий такого рода отношения, «домашней и мещанской трагедией». В третьем—предлагается новый термин «серьезный жанр», и этот жанр признается «наиболее полезным и самым распространенным». Предметом этого драматического жанра должны быть будничные явления. Дидро отрицает всякую возможность приурочивать жанры к известным сословиям, как это делал, например, Дюбо. Дидро различает два жанра в новой драматической литературе—серьезную комедию и мещанскую трагедию. Дидро постоянно повторяет совет драматургам: приближайтесь к действительности жизни—approchez vous de la vie reelle, изображайте «состояние». Показывайте на сцене жизнь, обя-

занности каждого сословия, семейную и общественную обстановку. Дидро требует реализма в драме.

В трактате «О драматической поэзии»[1] Дидро повторяет те же мысли и характеризует писателя-реалиста: он должен быть философом, обязан изучить человеческую природу, глубоко проникнуть во все слои общества. Дидро полагает, что не одни горожане, но и крестьяне должны быть героями «серьезного жанра». Воспитательная роль театра, по Дидро, велика для всех сословий. Злой выходит из театра, меньше склонный делать зло, чем если бы он услышал суровую и жесткую проповедь карающего проповедника. Преобразование семейных и общественных отношений—основной мотив «семейной или мещанской трагедии».

Вслед за содержанием пьесы изменилась и ее форма: пьесы Дидро установили прозу для нового жанра вместо прежней стихотворной формы.

ГЕЛЬВЕЦИЙ (HELVÉTIU 1715—1771)

Для Гельвеция, как и для всех французских материалистов XVIII века, в высокой степени характерно стремление объяснить господство тех или иных видов искусства формой правления. По Гельвецию, преобладание аллегории и символики в восточном искусстве обусловлено деспотической формой правления, которая душит свободу мысли и слова. Поневоле писателям и художникам приходится выражаться намеками, обиняками. Гельвеций приводит в подтверждение своей мысли предание: индийский философ изобрел шахматы, чтобы доказать тирану, что после взятия фигур, король лишался возможности сам защищать себя.

Ораторское искусство, по мнению Гельвеция, находилось в полнейшем упадке в деспотических государствах не вследствие каких-либо природных и географических условий, а в силу того, что ораторы вынуждены были говорить на незначительные темы; значительные же темы черпаются, главным образом, из общественно-политической (моральной, по терминологии Гельвеция) жизни. В деспотических государствах такие темы находятся под величайшим запретом; по той же причине при деспотическом режиме не бывает выдающихся историков.

Выдающийся интерес представляют мысли Гельвеция о гении, они не утратили еще своего значения и в наши дни. Гельвеций прежде всего старается уловить смысл слова своим излюбленным способом—из лингвистического анализа: слово гений происходит от gignere, gigno—я порождаю, я произвожу; гений всегда означает измышление, новое открытие, новое соотношение, замеченное между известными предметами или идеями. Но человек, способный к измышлениям, открытиям, оригинальным идеям, лишь

[1] Этот трактат помещен в VII томе полного французского собрания сочинений Дидро издания 1875 г.

в том случае становится гением, если он родится в тот момент, когда он может определить собой эпоху. Но он может определить собой эпоху, если он ее выражает. Мысль взаимной зависимости эпохи и гения Гельвеций доказывает и иллюстрирует таким указанием: «Тот, кто любит рассматривать развитие человеческой мысли, видит, как в каждом веке пять или шесть мыслителей вращаются около открытия, совершаемого гением. Если честь открытия принадлежит этому посреднику, то только потому, что в его руках оно становится более плодотворным». Итак, по Гельвецию, гений не есть deus ex machina, а его достижения долго подготовляются предшествующими успехами и открытиями. Аристотель, Гассенди, Монтень смутно предчувствуют, что всеми нашими идеями мы обязаны нашим ощущениям; Локк поясняет и углубляет этот принцип, его истинность он подтверждает множеством примеров, и вот Локк—гений.

Гельвеций держится взгляда Лейбница—закон непрерывности всегда точно соблюдается и в природе нет скачков. Гельвеций склонен отрицать гениальность всемирно известных государственных людей, полководцев и реформаторов. Относительно Магомета Гельвецкий говорит, что этот «смелый человек» дал в сущности лишь свое имя перевороту, который должен был совершиться в силу сцепления обстоятельств.

Но зато относительно искусства, в частности поэзии, Гельвеций признавал все значение и силу гения как творца.

«Принципы писательского искусства еще настолько темны и несовершенны, в этой области еще так мало данных, что никто еще не получает титула великого писателя, не будучи действительно творцом». «В поэзии гениальность выражения является, если можно так сказать, гениальностью необходимой».

Искусство, по Гельвецию, есть дитя чувства и воображения. В особенности лирический поэт наделен воображением и страстью. Только тот человек действительно обладает воображением, который умеет облекать идеи в образы. Эта способность совершенно необходима для поэта. Достойно внимания, что Гельвеций разделяет взгляд Буало об искусстве стихосложения: оно, по мнению обоих мыслителей, не требует гениальности, но поэтом стать без гениальности невозможно.

О вкусе Гельвеций думает, что он нужен не только для суждения о произведениях искусства, но и о науке.

Гельвеций различает вкус привычный, образующийся из сравнения известных и сходных предметов, и вкус умозрительный для суждения об оригинальных творениях искусства и науки. Гельвеций умаляет достоинство вкуса великих писателей, так как они лишены беспристрастия. Только тогда, когда никакой интерес не вводит в заблуждение человека, он способен иметь верный вкус. Кроме указанных выше сил—страсти, воображения, гениальниальности, порождающих искусство, есть еще одна, по мнению Гельвеция, немаловажная сила, толкающая людей к научной и в особенности художественной деятельности,—отвращение к скуке.

Большинство людей работает и думает из страха перед скукой, люди с чрезвычайным усердием ищут сильных ощущений, даже с риском получить слишком сильные, лишь бы избегнуть скуки. Это желание заставляет народ бежать на Гревскую площадь, а светских людей—в театр.

Здесь совершенно очевидно влияние Дюбо; даже пример с Гревской площадью встречается у Дюбо.

Такое влияние отдельных взглядов идеологов враждебных классов на мыслителей нового восходящего класса часто наблюдается в истории.

МОНТЕСКЬЕ (MONTESQUIEU 1689—1755) [1]

Монтескье четко установил резкое различие между полезным и прекрасным. «Если мы находим удовольствие в том, что видим вещь, имеющую полезность для нас, мы называем ее хорошей; если мы испытываем удовольствие от того, что смотрим на вещь, которая не отличается полезностью для нас, то мы называем ее прекрасной [2]. Lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous trouvons une utilité présente, nous l'apellons belle».

Монтескье с первой же страницы своего «опыта» спешит отмежеваться от метафизической платоновской эстетики. Он не признает независимого от человеческого сознания существования качеств: красивый, добрый, мудрый, совершенный, бессмысленный.

По Монтескье совершенно так же, как по Юму, под очевидным влиянием последнего, источники прекрасного, доброго, приятного находятся в нас самих, причины указанных качеств надо искать в нашем сознании (душе, по терминологии Монтескье).

Душа, по мнению Монтескье, кроме удовольствий, связанных с удовлетворением наших физических потребностей (qui résultent de son union aves le corps), испытывает еще много удовольствий от сравнивания, различения и связывания идей. К числу последних и относится удовольствие вкуса. Вкус, по Монтескье, зависит от устройства наших органов. Если бы наш слух был так тонок, как у некоторых животных, наши музыкальные инструменты не удовлетворяли бы нас.

Вкус не есть знание какой-либо теории, мы находим вещь прекрасной или безобразной без всякого знания правил вкуса. Однако Монтескье не отрицает влияния вкуса благоприобретенного (le goût acquis) на природный вкус (le goût naturel) и обратное действие последнего на первый. Наиболее общим опре-

---

[1] Произведение Монтескье, трактующее его эстетические взгляды, называется «Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art; ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux arts».

[2] Эта же статья была помещена в энциклопедии. Я пользовалась французским изданием 1788 г.

делением вкуса, по Монтескье, может служить следующее: чувство, привязывающее нас к вещи. Здесь Монтескье почти буквально повторяет Борка, определявшего вкус, как влечение к вещи. Итак, вкус есть продукт чувства. Монтескье, однако, оговаривается: нельзя противопоставить идеи и чувства, нет идеи, которая не порождена была бы чувством.

Огромный интерес представляет мысль Монтескье о сущности, о смысле существования искусства. По его мнению, оно расширяет пределы нашего существования (etendre la sphère de sa presence). Мы любим искусство,—думает Монтескье,—потому что оно возвращает нам природу, которую у нас отнимают различные обстоятельства. L'art vient à notre recours, et nous découvre la nature qui se cache elle-même!! Эта мысль Монтескье находит в наше время большое количество сторонников, видимо не подозревающих о ее порядочной старине.

В дальнейшем Монтескье только излагает исконные общепризнанные достижения английской эстетики. Вкус слагается из 1) удовольствия к порядку, облегчающему восприятие предметов; 2) из удовольствия, от разнообразия, присущего человеческой душе. Мимоходом, в связи с беглым анализом этого удовольствия, Монтескье бросает характерное для всей эстетики XVIII века замечание: готическая архитектура не удовлетворяет вкуса, как «мрачная поэма», изобилующая чрезмерным количеством мелких деталей; напротив, греческая архитектура, вопреки кажущемуся однообразию доставляет вкусу большое удовольствие.

Третье. Вкус складывается из удовольствия от симметрии. Здесь Монтескье опять роняет любопытное замечание, не развивая и не обосновывая его: симметрия полезна для души, она облегчает ее функции. В сущности здесь повторяется обоснование первого условия вкуса—удовольствия от порядка; следовало бы считать удовольствие от симметрии лишь частным случаем и отдельным моментом любви к порядку.

Четвертым условием вкуса является удовольствие от контраста, который есть частный случай разнообразия. И, наконец, последнее, пятое свойство вкуса есть удовольствие от удивления или точнее от неожиданности. Театральные эффекты,—думает Монтескье,—все построены на условии неожиданности. В конце своего «Опыта» он вновь возвращается к этой мысли в главе «Des beautés qui résultent, d'un certain embarras de l'ame».

Монтескье не забыл еще одного фактора, выдвинутого английской эмпирической психологией и эстетикой—ассоциативных связей представлений, хотя он не употребляет этого слова. Часто нам нравится вещь,—думает Монтескье,—только потому, что она раньше когда-либо нравилась. Так, например, актриса продолжает нам нравиться вне сцены только потому, что она нам понравилась в роли принцессы. Удовольствие, испытанное от ее декламации, присоединяется к восприятию ее обыкновенного голоса, и она нам кажется прелестной. Удовольствие

вкуса иногда сопровождается каким-то смутным представлением о каком-то непостижимом достоинстве нравящегося предмета— какой-то неизъяснимой естественной грации, которую Монтескье называет «Je ne sais quoi». Этот термин встречается и у Дидро, а раньше у Дюбо. Эта грация не есть то, что обычно понимается под грацией—легкость и изящество движения; нет, «Je ne sais quoi», повидимому, означает наивность, безыскусственность, неожиданную неуловимую прелесть предмета, какое-то непонятное обаяние. Монтескье прибавил к основным достижениям английской эстетики лишь необыкновенную кристаллическую ясность, сжатость и систематичность изложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Boileau—L'art poètique. Русский перевод 1804 г. Наука о стихотворстве.
2. Dubos—Rèflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. 6-е французское издание 1755 г.
3. Batteux—Les beaux arts reduits à un même principe. Опубликован в 1746 г. В 1774 г. переведено 4-е издание на немецкий язык.
4. Diderot—Статья в Энциклопедии «Beau». Написана в 1751 г., помещена в X томе французского полного собрания сочинений Дидро 1876 г., изд. Ассеза, 1876 г.
5. Diderot—Салоны.
6. Diderot—Опыт о живописи. X том полного французского издания Ассеза. Опубликован в 1796 г. В 1797 г. переведен на немецкий Крамером с комментариями и пояснением Гете.
7. Diderot—Третий том полного собрания сочинений. Французское изд. Ассеза.
8. Diderot—XII том, статья: Pensées detashées sur la peinture etc. Статья опубликована после смерти Дидро в 1798 г.
9. Diderot—VII том, трактат: О драматической поэзии. Французское собрание сочинений, издание 1875 г.
10. Гельвеций.—Об уме. Русский перевод Радлова 1917 г. Петроград.
11. Montesquieu—Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Французский перевод 1788 г.
12. Ив. Иванов—Политическая роль французск. театра XVIII века, изд. 1895 г.
13. Мутер—История живописи, III том, русский перевод.
14. Вальтер—О вкусе, статья в экциклопедии.

4. Классицизм, рационализм и эмпиризм немецкой эстетики XVIII века

ОБЩЕСТВЕННАЯ И УМСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ XVIII ВЕКА

Общественные отношения Германии были во второй половине XVIII века очень отсталыми по сравнению с Англией и Францией. Феодальные повинности и крепостное право находились еще в полной силе. Над крестьянами измывались не только каждый помещик в отдельности, но и весь помещичий класс в его совокупности, т. е. государственная власть. В городе отношения были иные. Здесь ремесленные цехи начали уже распадаться, уступая место мануфактурному производству. Однако цехи все еще преобладали над мануфактурой. Торговый

капитал терпел стеснения от обилия таможенных границ. Германия была разбита на несколько сот мелких и крупных государств до наполеоновских войн. Каждое государство требовало уплаты пошлин, имело свою монетную систему и свое законодательство. Все три обстоятельства были серьезными помехами в свободном развитии торгового капитала. Поэтому немецкий город, немецкое бюргерство питало политическое недовольство и всяческое вольнодумство, выражавшееся в огромном влиянии французских мыслителей на тогдашнего германского читателя.

Первая половина XVIII века в Германии ознаменована господством объективного идеализма в виде системы Лейбница (1646—1716). Весь мир, по Лейбницу, составляется из множества духовных самостоятельных, даже самодовлеющих единиц—монад; «монада не имеет окон»... однако существует и взаимодействие между ними, но оно предустановлено высшей из монад—богом.

Монады познаются не эмпирическим, а умозрительным путем. Эмпирическое познание также допускается по Лейбницу, но оно есть смутное представление. Как увидим дальше, эстетическое сознание есть смутное познание, согласно Лейбницу и его школе.

Лейбниц—родоначальник, наряду с Ньютоном, анализа бесконечно-малых величин—признавал закон непрерывности. «Природа не делает скачков», думал Лейбниц.

Понятие конечной причины — телос — играет существенную роль в системе Лейбница. Закон причинности в соответствии с рационализмом всей системы Лейбница называется у него «законом достаточного основания».

В лице Вольфа Лейбниц нашел своего популяризатора. Вольф снизил лейбницевскую систему до эклектизма, присоединив к рационализму своего учителя некоторые моменты английской эмпирической философии, а именно Локка, а Лейбниц начал свои построения именно с критики Локка.

Догматический эклектизм Вольфа пользовался широкой популярностью.

Философия XVIII века носит на себе печать социально-политической отсталости Германии. До 80-х годов, т. е. до появления «Критики чистого разума» Канта, господствующим направлением философии было вольфианство. Вольф исходил из рационалистической метафизики Лейбница и дополнял ее некоторыми мыслями Локка. Получилась типичная эклектика, не примирившая умозрение и опыт, но смешавшая их, разбавляя их теологией. Но отдельные его ученики и последователи, как Баумгартен, Мендельсон, Лессинг, Николаи, самостоятельно разработали отдельные отрасли знания, главным образом, эстетику и литературно-художественную критику. Почти одновременно в Германии отчасти под влиянием Руссо и в противовес школьной вольффовской философии с ее рассудочными объяснениями действительности развивается так называемая философия ч у в с т в а. К этому направлению принадлежали: Гаман, Гердер, Фр, Якоби. Эти мыслители полагали, что источником всякого познания и веры

служит чувство. Гердер и Якоби стали впоследствии противниками философии Канта. Под знаком критической философии Канта протекают последние два десятилетия XVIII века. Кант хотел разрешить ту самую гносеологическую задачу, которую ставил перед собой Вольф, а именно: найти примиряющий синтез между рационализмом и эмпиризмом, между Лейбницем и Локком. Хотя Кант пошел дальше по пути решения указанной задачи, но и Канту не удалось выпутаться из тенет рационалистической метафизики. Основное положение Канта гласит: рассудок диктует свои законы природе, а не наоборот. Рассудок же слагается из многих априорных, т. е. сверхопытных субъективных категорий. Категория причинности—важнейшее орудие познания,—есть априорная категория. Пространство и время не составляют категорий рассудка, а формы созерцания, но также априорного субъективного порядка. Итак, основные моменты познания—пространство, время и причинность—навязываются научному познанию внеопытным источником, априорными категориями и формами созерцания. Априорные категории подымают чувственный опыт в ранг научного опыта или подлинного познания. Такое познание называется трансцендентальными, по терминологии Канта, реальным, внешним миром, состоящим из вещей в себе. Эти вещи в себе, или коммуны, непознаваемы, только явления, т. е. предметы опыта, или феномены, познаваемы. Итак, в последнем счете высший мир остается недоступным познанию, т. е. трансцендентным. Все сознание делится по Канту, на три ветви: чистый теоретический разум, чистый практический разум и способность суждения. Чистый теоретический разум слагается из большого количества априорных форм познания. Чистый практический разум, т. е. чистая, внеэмпирическая мораль, или априорный категорический императив, своим существованием практически указывает то, что не в силах обосновать теоретический разум, три идеи: бытия бога, бессмертия души и свободы воли. Что касается способности суждения, то она в свою очередь разветвляется на эстетическую и телеологическую. Анализу способности суждения посвящена третья «Критика». Ее изложением занята нижеследующая глава. Прежде чем к ней перейти, необходимо отметить еще несколько штрихов из умственной жизни Германии второй половины XVIII века.

В литературе, в театре и в жизни установился стиль, называемый «бурей и натиском»; это название происходит от пьесы Клингера, которая носила заглавие «Буря и натиск». Герои этой пьесы характерны для настроений немецкой интеллигенции середины XVIII века. Герои этого периода много шумели по поводу умственной, политической и социально-бытовой отсталости тогдашней Германии. Особенно яростно они нападали на заскорузлые предрассудки, царившие в семейных отношениях. Именно эту традицию периода бури и натиска продолжали впоследствии романтики.

В пространственных искусствах Германии со второй половины века устанавливается классицизм т. е. использование античных сюжетов и подражание простоте и ясности линий и фигур эллинского искусства, эпохи его расцвета. Наиболее ярким выразителем классицизма был Рафаэль Менгс—друг Винкельмана. К направлению классицизма примыкали Анжелика Кауфман, Карстенс и другие. Одновременно развивалась тенденция вводить литературные сюжеты в живопись. Так, Ходовецкий писал картины на темы, заимствованные из произведений Гете и других немецких писателей.

БАУМГАРТЕН (BAUMGARTEN 1714—1762)

Баумгартен считается родоначальником эстетики как особой научной дисциплины. Ему принадлежит честь изобретения этого термина. Под эстетикой он разумел теорию чувственного знания. Логика изучает теоретическое знание, этика—практическое знание, а эстетика—чувственное знание. Его учитель Вольф, систематизируя учение Лейбница, не обратил внимания на эстетические воззрения своего учителя—Лейбница. Эстетические взгляды Лейбница, которого можно назвать основоположником немецкого буржуазного «просвещения», представляют значительный интерес. Будучи математиком, он естественно стремился пользоваться математикой для всевозможных объяснений. По Лейбницу, музыка потому оказывает такое чарующее влияние, что она основана на математической пропорциональности, на определенных числовых соотношениях звуков. Мысль эта очень древнего происхождения и восходит к самому Пифагору.

Баумгартен через голову своего учителя стал продолжателем Лейбница в области эстетики. Гердер с большой похвалой и даже с восторгом отзывался о Баумгартене, называя его Аристотелем XVIII века. Тут содержится явное преувеличение.

Баумгартен посвятил два тома эстетике. Они были написаны по латыни и опубликованы в 1750—1758 гг. II том остался незаконченным. Еще при жизни Баумгартена его ученик, Георг Фридрих Мейер, литературно обработал на немецком языке лекции своего учителя по эстетике под названием «Anfängsgründe aller schönen Wissenschaften». Книга Мейера, вследствие большей доступности, оказала несравненно более широкое влияние, нежели книга Баумгартена. Мейер, по сравнению со своим учителем, ввел то новшество, что стал придавать огромное значение творческой личности художника—гению.

В остальном можно воззрения Баумгартена и Мейера излагать вместе.

Баумгартен думал, что эстетическое чувство или суждение о прекрасном есть лишь смутное низшее познание. Научное познание есть ясное отчетливое познание совершенства природы. То же совершенство или целесообразность, воспринятая смутно, есть красота. Он дает множество утомительных технических советов поэту, сводя, таким образом, эстетику к поэтике.

Баумгартен, кроме глубокого влияния лейбниц-вольфианской школы, испытывал еще серьезное влияние со стороны цюрихской школы так называемых «швейцарцев»—Бодмера (1698—1783) и Брейтингера (1701—1776), и француза Дюбо (1670—1742).

В чем выражается влияние Баумгартена-Мейера и всей его обширной школы, к которой принадлежали такие умы, как Моисей Мендельсон и Лессинг, на Канта? Когда говорят о «влиянии», об идейной преемственности поколений, то надо иметь в виду не только совпадения их мыслей и выводов, но и расхождения. Влияние может сказаться в том, что мысль данного автора послужила тем твердым пунктом, от которого ладья другого автора оттолкнулась, отчалила. Все единогласно признают, что классическая школа экономии, Рикардо в частности, оказала огромное влияние на Маркса. Значит ли это, что влияния первого на второго нужно искать лишь в совпадениях их мыслей? Размышления над суждениями Рикардо послужили исходным пунктом для новых ценнейших открытий Маркса.. В таком же примерно смысле надо понимать влияние школы Баумгартена на Канта. Но означенная школа действовала на Канта не только доказательствами от противного. Третий момент прекрасного у Канта есть модифицированная мысль Баумгартена о смутном познании целесообразности.

МОИСЕЙ МЕНДЕЛЬСОН (MOSES MENDELSOHN 1729—1786)

Моисей Мендельсон—ровесник и интимнейший друг Лессинга. Около тридцати лет они вместе плодотворно работали на поприще немецкой литературы, философии и эстетики.

Выросши под ярмом тяжелой нужды и гнетом религиозных и национальных предрассудков (он происходит из семьи еврейского писца), Моисей Мендельсон самоучкою усвоил древние и новые языки, познакомился с современной ему и древней философией.

Здесь будут рассмотрены эстетические воззрения М. Мендельсона, поскольку они составляют промежуточное звено между воззрениями Баумгартена и Канта. Кроме того, эстетические взгляды Мендельсона развивались в теснейшем взаимодействии со взглядами Лессинга. В конце 50-х годов между Лессингом, Мендельсоном и Николаи завязалась оживленная переписка по эстетическим проблемам, которая имела большое значение для обоих великих друзей как первый посев семян, которые дали обильные и пышные всходы в «Лакооне» Лессинга и в мендельсоновских эстетических трактатах.

В 1757 г. появилось в печати второе философское произведение Мендельсона: «Briefe über die Empfindungen»[1]. В этом

[1] Первое называлось «Philosophische qespräche» и было посвящено исследованию связи между Спинозой и Лейбницем.

труде Мендельсон продолжает то направление в эстетике, которому положил начало Баумгартен. Эстетика, согласно взглядам, высказанным Мендельсоном в названном произведении, покоится целиком на психологии, разумеется на рациональной психологии с ее учением о простоте душевной субстанции, так как он исходил из системы Лейбница-Вольфа, Баумгартена.

Как Баумгартен, Мендельсон полагал, что красота образуется из смутных неясных представлений, в отличие от познания, состоящего из ясных и отчетливых представлений. Все представления о красоте заключены между границами ясности, т. е. они не должны отличаться ни предельной ясностью, ни полной темнотой.

В противоположность Баумгартену, Мендельсон разграничивает совершенство и красоту. Последняя заключается во внешней форме, во внешней гармонии; совершенство—во внутренней связи и закономерности. К красоте относится удовольствие, возникающее из неясных представлений; это происходит от нашей ограниченности. Единство в многообразии—достояние прекрасного. Порядок в многообразии, легко доступный нашим чувствам, составляет предмет прекрасного.

Цель природы, думает Мендельсон, не красота, как она воспринимается чувствами, а совершенство, постигаемое умом; целесообразность природы, смутно постигаемая, есть красота. Что же общего между прекрасным в действительности и прекрасным в искусстве?

Мендельсон, в противоположность некоторым эстетикам его времени, строго различает природу и искусство. Искусство, по Мендельсону, не простое подражание природе; цели художника—красота; цель творца природы—совершенство.

Строгое различение природы и искусства перешло затем к Канту, правда, на других основаниях.

По мнению Моисея Мендельсона, точное и полное подражание природе антихудожественно. Художественное произведение должно быть похоже на действительность, но не ее копией. Задача художника, думал рационалистический эстетик,—изукрасить, усовершенствовать действительность, поднять ее на более высокую ступень. Так, например, скульптурные произведения греков изображают такие головы, такие человеческие фигуры, которые на самом деле не существовали, так как художник собирал отдельные черты прекрасного везде и объединял, «концентрировал» их в одной идеально красивой фигуре. Эта идеальная красота есть непременная черта всякого художественного произведения, не только скульптурного.

Несколько иначе думает Мендельсон о драме. Он полагал, что драма может брать предметом своего изображения все страсти

человеческие как возвышенные, так и низменные, так как самое искусство подражанием доставляет нам эстетическое удовольствие. Эта мысль целиком заимствована у Аристотеля.

Но не только восприятие сходства воспроизведения с действительностью доставляет человеку удовольствие; еще большее наслаждение возбуждает созерцание совершенства души художника, который раскрывает себя в своих произведениях.

Моисей Мендельсон, как и многие другие эстетики его времени, находился под неотразимым влиянием Винкельмана и Рафаэля Менгса (популярного художника того времени), выдающихся представителей и проповедников классицизма в Германии. Испытав влияние названных мыслителей, Моисей Мендельсон полагал, что подражание греческим мастерам является лучшей школой для художника. Эту мысль Мендельсона можно с полной уверенностью приписать огромному влиянию и авторитету Винкельмана, так как сам Моисей Мендельсон не имел возможности не только изучать, но и видеть образцы античного искусства, кроме греческой литературы. Тем же влиянием (Винкельмана) обусловливается его прославление аллегорического искусства. Он, однако, предостерегает от чрезмерного увлечения отвлеченностями в искусстве и дает даже некоторые правила художникам этого направления, ссылаясь на авторитет великого защитника аллегорической живописи, Винкельмана. Он настойчиво повторяет, что задача художника—«восхищать чувства» (die Sinne entzücken sollen).

Каждое искусство имеет свои особые правила. Объединение искусств—чрезвычайно трудное, подчас неосуществимое дело. То поэтическое произведение, которое превосходно для чтения, при сценическом исполнении может быть невыразимо убого. Мендельсон глубоко сожалеет о том, что современный ему немецкий театр был совершенно лишен таких пьес, которые пригодны для драматической разработки. При подобных условиях даже такие выдающиеся актеры, как Экгоф и другие, не могли развернуть присущих им от природы дарований.

Еще менее возможно объединение поэзии с архитектурой: каждое из этих искусств имеет свои внутренние законы. Известно, что Лессинг, работавший в непосредственном сотрудничестве с Мендельсоном, резко нападал на скульптурность в живописи, на несвязанность отдельных фигур в картинах. Эти черты немецкой живописи укоренились благодаря совместному влиянию Рафаэля Менгса и Винкельмана.

Еще труднее объединить музыку, поэзию, драму и танец. Вот почему неудачны чаще всего оперы, хотя такое объединение танца, поэзии и музыки Мендельсон считает весьма желательным. Всякое объединение искусства должно производиться с величайшей осмотрительностью. Мендельсон упорно думал над возможностью и путями объединения искусств. Эта мысль получила более конкретную форму у художников XIX и XX веков—Рихарда Вагнера, Скрябина и др.

Искусству Мендельсон придавал огромное общественное значение, как принято выражаться, утилитарное общественное значение: польза искусства для морали неоценима (ein unschätzbarer Nutzen in der Sittenlehre). «Поэзия, живопись, скульптура, если художники не употребляют их для неблагородных целей, показывают нам правила морали в поэтических, через посредство искусства изукрашенных примерах, при помощи которых познание оживляется, и каждая сухая истина превращается в пламенную и чувственную наглядность».

Учение Мендельсона о возвышенном (его работа так называется «Von Erhabenen») имело значительное влияние в немецкой литературе. Мендельсон связывает возвышенное с великим. Возвышенное есть предмет изумления. «Неизмеримое, которое мы созерцаем, как целое, но не можем целиком охватить, возбуждает смешанное чувство удовольствия и неудовольствия, сначала возбуждает ужас, а когда мы продолжаем рассматривать— головокружение. Эта неизмеримость может заключаться в протяженной или непротяженной, постоянной или непостоянной величине: ощущение во всех этих случаях однородно. Необъятное море, далеко простирающаяся равнина, неисчислимое полчище звезд, вечность, всякая высота или глубина, которая нас утомляет, великий гений, великие добродетели, которыми мы восхищаемся, но не можем их достигнуть,—кто может на это без ужаса смотреть, кто может без приятного головокружения их наблюдать. Это ощущение слагается из удовольствия и неудовольствия. Величие предметов доставляет нам удовольствие, но наша неспособность охватить его границы смешивает это удовольствие с горечью, которая делает его еще привлекательнее». Однако, когда величественные предметы однообразны, то они скоро надоедают и утомляют.

Если неспособность оторваться от предмета продолжается долго, то такое состояние духа называется изумлением.

Слова, выражающие возвышенное настроение, не могут быть разукрашены, так как возвышенное не возбуждает, а устраняет побочные понятия. Простота, краткость и выразительность речи характеризуют возвышенное состояние духа.

Наивное противоположно возвышенному. Простота — бесспорно необходимое условие наивности. Глубокомыслие чуждо наивному. Если наивное выражает благородство, оно доставляет удовольствие. Если предмет благороден, красив и выражен простыми признаками, такое выражение называется наивным. Притворная, неискренняя, аффектированная живопись, т. е., когда внешняя простая форма прикрывает внутреннюю сложность, противна. Лишь безыскусственная, бессознательная простота приятна.

С наивным, по мнению Мендельсона, связана грация. Грация есть красота в движениях. Грацию, как и наивность, должна сопровождать бессознательность, моральная наивность и простота. Грация есть простота в движениях.

Мендельсон, как и другие эстетики его времени, например, как Борк, подчеркивал всеобщность эстетического чувства.

Мендельсон с полным единодушием цитирует Лонгина, греческого эстетика. Можно питать твердую уверенность, говорил Лонгин, что данный предмет красив или возвышен, если он нравится всем людям. Здесь Мендельсон оговаривается. Возражают, что люди, в зависимости от воспитания и культурного уровня, имеют различные вкусы. Но, думает Мендельсон, если предмет кажется прекрасным и возвышенным всем людям, независимо от различий между ними, то это уже вернейший надежнейший признак его красоты.

Мендельсон, верный метафизическому методу мышления, как впоследствии и Кант, не подозревал, что эстетические вкусы и понятия зависят от исторической социальной среды, в которой они развились.

Какие совпадения можно заметить между эстетическим мышлением Мендельсона и Канта? 1) Оба четко различают прекрасное и совершенное. 2) Оба объединяют прекрасное в действительности и в искусстве в смысле восприятия, но Мендельсон ставит последнее выше первого. 3) Оба полагают, что возвышенное есть смесь удовольствия и неудовольствия. 4) Возвышенное настроение порождается великим в пространстве и времени и в морали. 5) Возвышенное есть смесь ужаса и изумления. 6) Возвышенное есть борьба нашей неспособности охватить неизмеримое с желанием охватить его границы. Кант больше развил эту мысль. 7) Всеобщность эстетического чувства, как метафизический принцип, принимается обоими. 8) Обоих объединяет преклонение перед греческими мастерами и симпатия к аллегорическому искусству.

При анализе вопроса о преемственной идейной связи двух или нескольких мыслителей надо непременно задаваться вопросом, какие мысли данного мыслителя послужили толчком к отрицанию, к выдвиганию противоположных принципов. Мендельсоновская мысль о том, что красота есть смутное представление, вызвала противоречащую мысль у Канта: мысль есть только чувство без малейшей примеси понятия.

Всеобщность действительно свойственна эстетическим суждениям, но только субъективная; так как применение всеобщности у Мендельсона не мотивировалось, то пришлось Канту искать дополнения у английских эмпириков. Только в области проблемы возвышенного Кант остался почти полностью верен Мендельсону, тем более, что мысли последнего целиком подкреплялись взглядами Борка.

ЛЕССИНГ (LESSING 1729—1781)

Влияние Лессинга на умы современной ему германской интеллигенции можно себе легко представить по восторженному отзыву о нем Гете. «Надо превратиться в юношу, чтобы понять,

какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим Лаокооном» (1766), переселив наш ум из области печальных и туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Непонимаемое до того «ut pictura poesis» было отброшено в сторону, и разница между видимой формой и слышимой речью объяснена. Верхушки той и другой были разделены, несмотря на то, что подножия продолжали быть слитными. Художник изобразительных искусств должен был держаться в границах прекрасного, тогда как поэту дозволялось вступать и в сферу уродства. Первый действует на наши высшие чувства, получающие удовольствие только при виде прекрасного, тогда как второй имеет дело с воображением, которое может быть заинтересовано даже изображением уродства. Прекрасные эти мысли осветили наши понятия точно лучом молнии» [1].

Лессинг как типичный выразитель именно немецкого буржуазного просвещения, не отказался от взгляда, что государство вправе контролировать и регулировать жизнь искусства. «Бесспорно, законодательство не должно делать никакого принуждения наукам, которых конечная цель есть истина. Истина—есть потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть уже несправедливость. Конечная цель искусства есть наслаждение, а без наслаждения обойтись можно. Поэтому во власти законодательства распоряжаться такого рода наслаждениями и устанавливать, в какой мере каждый вид их желает оно допустить в государство» [2].

Из этого суждения Лессинга видно, что он уже отмежевался от Баумгартена, утверждавшего, что эстетическое состояние есть смутное познание. Лессинг утверждает, что оно есть чувство наслаждения. Это признание целиком было впоследствии воспринято Кантом.

Лессинг, как впоследствии Шиллер, полагал, что самое отвратительное в природе и жизни превращается в изящное в искусстве.

Лессинг, как Кант и, в особенности, Шиллер, полагал, что факты чувственной природы человека недостойны художественного изображения. «Вид голодного, хотя бы это был уже сам голод» не может иметь такой заразительной силы; он может внушить жалость, омерзение и отвращение, но уже никак не голод» [3]. «Актер может разве с большим трудом или даже и совсем не в силах представить телесные страдания до поразительной верности, до обмана, и кто знает, не заслуживают ли новейшие драматурги более похвалы, чем порицания, за то, что они совсем избегают этой пропасти или же обходят ее легкой тропинкой» [4]. Однако мотивировка у Лессинга совсем иная,

---

[1] «Правда и поэзия моей жизни», стр. 270.
[2] «Лаокоон», перев. Эдельсона, изд. 1859 г., стр. 10.
[3] Там же, стр. 171.
[4] Там же, стр. 29.

нежели у Канта и Шиллера. Лессинг, по вполне реальным, правильно подмеченным основаниям, отрицает возможность художественного изображения телесных процессов человека: физическое ощущение, как таковое, не может быть сообщено другому без внешнего физического же раздражения, и, будучи объектом искусства, оно может лишь вызвать побочные сопутствующие неприятные состояния.

Лессинг несравненно ярче и сильнее Канта выявляет и усиленно подчеркивает творческую силу эстетического состояния. «Плодотворно только то, что оставляет воображению свободное поле. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и, чем сильнее работает мысль, тем более возбуждается наше воображение. Но в развитии какого-нибудь нравственного потрясения всего менее имеет это свойство его высший момент. За ним уже не остается ничего более, а показывать глазу этот конечный предел значит связывать крылья фантазии»[1].

Здесь Лессинг отмечает не только творческую роль воображения, но и тесное взаимодействие понятия и эстетического чувства, что стал отрицать Кант.

Лессинг, как великий ум, вскрыл диалектическую природу поэзии. По Лессингу, поэт не должен конкурировать с живописцем и описывать статически предметы. Он должен изобразить действие в его диалектике, предмет в его диалектическом развертывании. Лессинг приводит классический, знаменитый, общепринятый с тех пор пример из Гомера. Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, оконченную, но как вещь делающуюся. Следовательно, он и здесь употребляет свой прославленный художественный прием, именно он превращает совместно данное в последовательно являющееся и благодаря этому превращает скучную обрисовку тела в оживленную картину действия. Мы видим у него не щит, но божественного мастера, делающего щит. Мы видим, как подходит он с молотком и клещами к своей наковальне; выковывает сначала полосы из грубого металла, и затем перед нашими глазами начинают являться один за другими образы, возникающие из металла под его мастерскими ударами. Мы не теряем его из виду, пока все не окончено. Тогда мы начинаем дивиться самому произведению, но дивиться, как очевидцы, видевшие, как оно делалось[2].

Лессинг, как известно, первый вполне правильно разграничил художественные приемы и задачи поэзии и живописи. Эти его мысли не утратили до сих пор своего значения. «Все виды поэзии должны служить к нашему усовершенствованию. Но все виды поэзии не в состоянии содействовать улучшению всего; по крайней мере не могут улучшить всего одинаково; но то, что каждый вид отдельно может исправить всего удачнее и лучше всякого другого, и составляет настоящее его назначение». (Лессинг, «Гамбург-

[1] «Лаокоон», стр. 17.
[2] Там же стр. 123.

ская драматургия», русский перевод Минаева, издание Вольфа). Основное отличие изобразительного искусства и поэзии заключается в том, что первое дает непосредственное живое впечатление и потому оно не должно достигать последней ступени, оставляющей меньше места для деятельности воображения и не должно брать своим объектом последнее звено в ряде развертывающихся действий для того, чтобы оставить поле для игры воображения.

Цель искусства Лессингом формулируется, как у истинного просветителя. Художник имеет в виду глубокие и возвышенные цели: 1) учить нас тому, что мы должны делать и чего не должны делать; 2) знакомить нас с истинной сущностью добра и зла; 3) показывать нам красоту добра во всех его сочетаниях и последствиях, изображая, как оно дает счастье даже в несчастьи, выяснять безобразие зла, которое бедственно даже и в счастьи; 4) показывать постоянно предметы в их истинном свете, чтобы мы не увлекались ложным блеском, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться [1].

Театр Лессинг оценивает, как учреждение, содействующее развитию добрых нравов, наказующее такие действия, которые не входят в сферу закона, и расточающее похвалу таким поступкам, которые не входят в круг религии [2].

Очень ценна и нисколько не устарела мысль Лессинга о том, что не следует смешивать воспроизведение действительности с рабским копированием ее. Если,—приводит пример Лессинг,—какое-нибудь событие в жизни сильно растрогало нас и его спутником во времени было другое незначительное происшествие, не связанное по существу с растрогавшими нас событиями, то его не следует переносить из действительности в художественное произведение: оно может лишь рассеять, ослабить важное для нас первое впечатление. Здесь выражен тот процесс художественного творчества, который производит сознательный или бессознательный отбор впечатлений из всего целостного потока жизни, воздействующей на художника. Умелый отбор впечатлений есть необходимый признак художественного дарования, умеющего создавать реалистическую картину, не впадая в стиль фотографий, простого копирования действительности.

Пьесы пишутся и разыгрываются для того, чтобы удовлетворять изящный вкус немногих избранных и «просветить» и исправить простой народ [3]. Поэтому пьесы, принимаемые театром, в особенности комедии, должны изображать нравы родного народа.

С величайшим, пламенным интересом относился Лессинг к судьбам театра вообще и немецкого в частности. Несмотря на общее увлечение Руссо и его собственное уважение к нему,

[1] «Гамбургская драматургия», пер. Рассадина, изд. Солдатенкова, 1883 г., стр. 177.

[2] Эти мысли Лессинга целиком повторены позднее Шиллером.

[3] «Гамбургская драматургия», стр. 10.

Лессинг решительно отверг низкую оценку, данную Руссо театру. Руссо писал Д'Аламберу, что театр есть необходимое зло для испорченных больших городов, а для маленьких вреден, потому что отучает от труда, усиливает мотовство и портит нравы.

Среди французских просветителей более всего сходен с Лессингом Дидро. Лессинг был его большим почитателем, перевел его «мещанскую» драму «Отец семейства», был его продолжателем и проводником многих его идей в немецкую литературу и общественную мысль.

Лессинг, как впоследствии Шиллер, с горечью отмечал слабость, отсталость немецкого театра, жалкую игру большинства актеров. Актеры, по словам Лессинга, портят все дело своими жестами, потому что не знают, когда нужно делать жесты и какие. У них чересчур много жестов, которые притом невыразительны; между тем каждое движение должно иметь свое особое значение (греческие пантомимы довели употребление жестов до высокого совершенства). Актеры повышают голос под конец сцены, чтоб сорвать аплодисменты, хотя бы такое повышение голоса вовсе не соответствовало смыслу слов и действий. Хороша также и публика, награждающая рукоплесканиями таких актеров.

Лессингу принадлежит большая заслуга беспощадной критики французской сценической рутины и знаменитой теории трех единств, искалечившей немало талантливых произведений.

Лессинг один из первых обратился к национальной тематике, стал изображать немецких, а не греко-римских героев.

Чрезвычайно интересны, поучительны и доныне не устарели взгляды Лессинга на значение комедии. Смех и насмешка различны. Всякая несообразность, всякое противоречие заблуждения с действительностью смешны. Истинная польза комедии заключается в смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды, во всех его сочетаниях с другими еще худшими качествами, а также с хорошими, даже под морщинами строгой серьезности. Если комедия не может врачевать неизлечимо больных, то с нее достаточно и того, что она будет укреплять силы здоровых; полезно знать тех, с кем легко можно встретиться в обществе, полезно предохранить себя от неблагоприятных впечатлений, производимых примером. Предохранительная мера есть тоже отличное лекарство, и во всей морали нет средства более сильного и действительного, как смех [1].

Относительно значения трагедии Лессинг целиком разделяет взгляд Аристотеля, который полагал, что трагедия при помощи страха и сострадания очищает людей от аффектов. По этому вопросу были большие дебаты в литературе 60-х годов XVIII века. Лессинг берет этот взгляд Аристотеля под свою защиту против искажений различных комментаторов, в особенности против

[1] «Гамбургская драматургия», стр. 150.

известного французского писателя XVII века—Корнеля, истолковавшего аристотелевскую теорию драмы применительно к особенностям своих пьес [1].

Лессинг своей остроумной и основательной критикой убрал эту преграду свободному развитию драматической поэзии.

Он показал, что пресловутые три единства—действия, времени и места,—практиковавшиеся в греческих драмах и теоретически сформулированные Аристотелем [2], были вызваны историческими условиями развития общественной жизни и театра Греции и не могут быть перенесены в другие общественные условия. Существенным признаком греческой пьесы было единство действия, второе и третье единства вытекали из первого. Между тем французская драма XVII века превратила зависимые, побочные условия в самостоятельные и существенные, чем исковеркала много хороших произведений, исказила мысль древних авторов. Присутствие в греческой драме хора накладывало неизгладимый отпечаток на все строение пьесы, между тем новая драма устранила хор и оставила его последствия; получилась нелепость. Против нее еще ранее Лессинга ополчился Дидро. Лессинг уже шел по стопам Дидро, по более или менее протоpенной дороге.

Через Лессинга устанавливается связь между великим французским энциклопедистом Дидро и великим немецким просветителем Кантом.

ВИНКЕЛЬМАН (WINKELMANN 1717—1678)

Общеизвестно, что Винкельман оказал серьезное, обширное влияние на современную ему и последующую художественную и эстетическую литературу. Опубликование «Истории искусства древности» в 1764 году сделало возможным появление «Лаокоона» Лессинга. Гегель беспрестанно ссылается на Винкельмана в своем «Курсе эстетики». «История искусства древности» была первым произведением по научной истории искусств. Винкельман впервые поставил развитие художественных произведений в связь с объективными факторами природы и общества. «Причины египетского стиля лежат отчасти в устройстве организма египтян, отчасти в их образе мыслей, а больше всего в их оригинальных общественных и религиозных законах, а также в недостаточном уважении, которым пользовались их художники» [3].

Быть может, под влиянием Монтескье, Винкельман придавал огромное значение влиянию климатических условий на характер

---

[1] Теорию Корнеля и Буало о трех единствах пересадил на немецкую почву Готшед (умер 1766). Одно время он был неограниченным законодателем в немецкой литературе, стремившимся преобразовать ее по псевдоклассическим французским образцам, вероятно, при благосклонном содействии прусского короля Фридриха «Великого», большого любителя французской литературы XVII в., так как она была пропитана духом абсолютизма. Готшед возбудил к себе ненависть со стороны Лессинга, Гете и многих других крупных поэтов.

[2] У Аристотеля сформулированы в поэзии лишь два единства.

[3] «История искусства древности», стр. 58.

искусства данного народа. Природа каждой страны дает ее уроженцам особый, им одним присущий склад и тела и мыслей. Равномерный климат Греции сообщил ее жителям величественное строение тела и вкус к величавой простоте, думал Винкельман.

Винкельман воздавал должное влиянию строения общества, обусловившего тот или иной характер искусства. «Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одним из главных импульсов развития искусства в Греции» [1]. «Когда Греция осветилась ярким пламенем свободы, то и искусство в ней стало свободнее и возвышеннее» [2]. Самый социальный уклад Греции содействовал величественному развитию греческого искусства, так как в жилищах отдельных граждан царствовали простота и умеренность, то художнику не приходилось расходовать свой талант по мелочам и спускаться до мещанского вкуса какого-нибудь любителя роскоши [3]. Здесь впервые мелькнуло недовольство положением художника в буржуазном обществе, где он обречен на удовлетворение жалкого вкуса индивидуального потребителя и покупателя, на задание узкого домашнего искусства.

Винкельман восторженно прославлял обычаи Греции; целый народ брал на себя расходы по приобретению статуй бога или победителя на играх. Произведения искусства, посвященные божественным предметам или предметам полезным для отечества, внушали народу большое почтение.

Скульптура и архитектура рано достигли высокой степени совершенства, так как они, содействуя развитию культа, сами совершенствовались. Причина более позднего развития живописи лежит, по мнению Винкельмана, отчасти в самом искусстве, т. е. в его технике, и отчасти в его употреблении и применении. Произведения живописи позднее стали украшать храмы, из которых, например, храм Юноны на Самосе был настоящей пинакотекой, т. е. галереей живописи. В Риме картины лучших мастеров помещались в верхних галлереях храма Мира. Винкельман таким образом прославил широкое общественное искусство в противовес мещанскому домашнему искусству.

В эстетике Винкельман успел проявить себя гораздо слабее [4]. «Красота—одна из величайших тайн природы, действие которой мы видим и чувствуем; но дать ясное понятие о ее сущности невозможно, это предприятие, за которое брались многие, но всегда безуспешно. Если бы это понятие было геометрически точно, то людское суждение о прекрасном не было бы так изменчиво, и было бы легче убедить людей в истине» [5].

---

[1] «История искусства древности», стр. 12-13.
[2] Ibid. стр. 181.
[3] Ibid., стр. 128.
[4] Винкельман в цвете сил и дарования трагически погиб от гнусной руки бандита.
[5] «История искусства древности», стр. 130.

Это признание означает сознательный отказ от решения и даже постановки эстетической проблемы.

Люди, размышляющие о красоте, вероятно, не будут отличаться своими мнениями об этом качестве, которое едино, а не разнообразно, как думает Винкельман. Красота чувствуется глазами, но признается умом. Глаз, наученный умом, теряет в смысле ощущений, но приобретает в смысле верности. Что касается общих форм красоты, то большинство цивилизованных наций Европы было всегда одного убеждения. Поэтому понятия о красоте не должны считаться произвольными, хотя бы мы и не всегда могли дать себе в них отчет. Здесь намечается та мысль, которая впоследствии стала краеугольным камнем кантовской эстетики—всеобщность и необходимость эстетических суждений. Но обоснование, данное Винкельманом, еще покоится целиком на эмпирическом основании.

Вот еще две излюбленные мысли Винкельмана, впоследствии целиком перешедшие к Канту и Шиллеру: «Один только путь есть в искусстве для того, кто хочет стать великим и, по возможности, неподражаемым: путь этот—подражание древности»[1]. «Тот, кто постоянно следует за другими, не уйдет далеко вперед, а кто не умеет извлечь ничего хорошего из себя самого, тот не поможет себе и чужим»[2].

Следование вкусу древних и в то же время гениальная самостоятельность—два необходимых условия для плодотворного творчества художника. Такова мысль Винкельмана, Лессинга, Канта и Шиллера. «Если рукой и чувством художника руководят греческие правила прекрасного, то он находится на прямой дороге, ведущей к правильному подражанию природе. Если художник для создания красоты форм не станет руководиться вкусом древности, то у него не окажется никаких других правил вкуса»[3].

Это благоговейное преклонение перед образцами греческого искусства, а нередко и рабское подражание им проникает собой в значительной мере искусства и эстетику XVIII века во всей Европе.

Увлечение греческим искусством не обеспечивало, как думал Винкельман, реалистическое направление художников. Корни художественных направлений лежат глубже, в социальных условиях, определяющих тот или иной характер искусства.

Винкельман вскользь, без надлежащего обоснования высказал мысль о «незаинтересованности удовольствия», получаемого от художественных предметов.

Винкельман же указал на огромное значение творческой личности художника. Эта мысль Винкельмана превратилась у Канта, в связи с английскими влияниями, в учение о гении.

---

[1] «История искуства древности» стр. 324.

[2] Там же, стр. 331.

[3] Там же, стр. 362.

Винкельман неоднократно подчеркивал великое значение формы, рисунка очертаний, линий в искусстве. Эта мысль Винкельмана была прочно усвоена Кантом.

У Винкельмана намечается мысль о всеобщности и необходимости эстетического удовольствия и его великого общественного значения.

Прославление Винкельманом античного искусства, как я уже отметила, оказало неотразимое влияние не только на Канта, Шиллера, Гете, но и на всю эстетическую мысль XVIII века и на целую плеяду художников, отчасти современников Винкельмана, отчасти живших после смерти его.

Социальные корни длительного увлечения античным искусством у значительного ряда мыслителей XVIII века в Германии заключаются в том, что жизнь Эллады рисовалась тогдашнему общественному сознанию подымавшегося бюргерства как процветание свободы. Классовое чутье их не обманывало: в самом деле, пышный расцвет классического эллинского искусства приходится на период процветания демократии, т. е. политического господства торгово-ремесленного слоя населения тогдашней Эллады.

ГАМАН (HAMMANN 1730—1788)

Основной принцип Гамана, которым определяется все его мировоззрение, можно формулировать следующим образом:

Деятельность всякого человека во всех его проявлениях обязательно является результатом совокупных особенностей всего существа. Эта проповедь цельной, гармонической личности и оригинальные мысли Гамана привлекали к нему современное ему поколение, хотя вся его философия в целом представляет из себя смесь юмовского скептицизма и религиозного ханжества.

Гердер и Кант не были свободны от его влияния.

Гаман был резким противником «просвещения» за его проповедь неограниченных прав разума и Вольтера как выразителя этого направления.

Не менее ожесточенны его нападки на подражание французам и преклонение пред античным искусством.

Он придавал огромное значение национальному самобытному направлению в искусстве, на которое возлагал большие надежды. Подражание древним мастерам, по его мнению, принесло много бездарных произведений. «Все искусство есть не что иное, как природа», провозглашал Гаман, призывая учиться у природы.

Основной вопрос, разрешением которого всю жизнь занимался Гаман, был вопрос о происхождении языка и поэзии. Высказанные им по этому поводу мысли получили дальнейшую плодотворную разработку у Гердера.

В теории искусства Гаман решительно защищал приоритет чувства над разумом.

В этом отношении он оказал сильное влияние на эстетику Канта, который видел источник эстетического наслаждения только в чувстве без всякой примеси понятий.

Однако Гаман не был сторонником кантовских «Критик» Расхождение Гамана с Кантом происходило главным образом потому, что «Критика чистого разума», по его мнению, недостаточно подкрепляла религию. Против нее Гаман выставил три возражения:

1) «Критика» напрасно и неудачно пытается освободить разум от традиций, преданий и веры.

2) «Критика» игнорирует сложившийся язык, не обращает внимания на внутреннюю мудрость слова, которая между тем является единственным органом разума.

3) Кант обратил понятия в пустые формы, из которых нельзя создать никакого содержания. Слово и понятие с его предметом являются нераздельным единством.

Вопрос о том,—выразителем какого класса был Гаман, остается спорным.

Протест против всего французского и защита религии как будто не позволяют причислить его к немецким «просветителям», но надо помнить, что экономическая и политическая отсталость Германии XVIII века допускала всяческие компромиссы между идеалами феодалов и буржуазии. Поэтому тяготение к старым формам религии, отсталость и непоследовательность некоторых утверждений не могут служить препятствием к тому, чтобы относить Гамана к «просветителям».

ИММАНУИЛ КАНТ (KANT 1724—1804)

Впервые граница эстетики более или менее четко была обозначена Кантом. Его «Критика способности суждения» до сих пор не утратила ценности и интереса. Более того, ее можно считать в большей или меньшей мере, так сказать, родоначальницей всех позднейших систем эстетики. Шиллер, Шеллинг, Шопенгауэр, Гегель, Фишер, позднее—Герман Коген, Кассирер, Ионас Кон и др.—все находятся под более или менее сильным влиянием Канта.

Суждения о приятном, полезном, добром и истинном резко разнятся по Канту от эстетических суждений.

Приятное характеризуется телесностью. Приятным мы называем ощущение, вызванное раздражением какого-либо органа чувств.

Полезное нравится как хорошее для чего-нибудь, для какой-нибудь конкретной цели.

Добро есть предмет воли, определяемой разумом. Оно в противоположность полезному нравится само по себе, а не как средство к чему-нибудь.

Истинное имеет всеобщую объективную значимость.

Прекрасное же имеет субъективную значимость и является предметом удовольствия. Прекрасному свойственен ряд своеобразных черт, присущих только ему.

Предметом эстетики является исследование этих своеобразных черт прекрасного.

Есть два вида способности суждения: эстетическая и телеологическая. Эстетическая способность суждения есть нечто среднее между теоретическим рассудком и практическим разумом.

Строгая необходимость, которая управляет природой и является предметом рассудка, и свобода, которая царствует в области нравственности и управляется практическим разумом, бесконечно различны между собой. Однако понятие свободы должно осуществлять в чувственном мире ту цель, которую ставят ему законы разума. Способность суждения делает возможным переход из области понятия природы в область понятия свободы.

Мостом между практическим разумом и рассудком служат суждения вкуса. Они, естественно, носят на себе черты как первой, так и второй области человеческой деятельности. От деятельности разума они заимствуют характер бескорыстия, незаинтересованности, близости к морали. Суждения вкуса в противоположность познавательным суждениям не обладают объективной необходимостью, но, по Канту, они характеризуются субъективной необходимостью и всеобщностью. Человек, высказывающий суждение «роза прекрасна» вправе ожидать, что другие люди с ним согласятся.

Но и в познании и в эстетике есть творчество. В первом случае оно совершается сообразно установленным законам, во втором же оно протекает свободно, играя.

Творения познавательного субъекта, как управляемые категориями рассудка, получают общезначимый объективный характер.

Субъект же познания, как субъект прекрасного, имеет внеэмпирический, внеисторический характер. Также познание воображения подчинено. рассудку, в то время как субъект прекрасного характеризуется главенством воображения.

По Канту, красота является символом нравственности. Эстетику и этику он считает весьма близкими друг к другу в области духа. Эстетические суждения как бы подготовляют почву для этики. Хотя, по Канту, возможен и другой переход: от морали к суждению вкуса. Он говорит, что «истинная пропедевтика для обоснования вкуса есть развитие нравственных идей и культура морального чувства».

Красота в природе важнее красоты в искусстве. Интерес к ней свидетельствует о душевном настроении, благоприятном для морального чувства.

Рассудок, разум и способность суждения, эти три отрасли человеческой деятельности имеют трансцендентальные принципы.

Рассудок, основываясь на этих принципах, устанавливает свои законы природы, делает ее предметом научного опыта.

Разум, благодаря тем же принципам, предписывает цель природе, и, наконец, способность суждения, как априорный принцип, указывает формальную целесообразность природы.

Способность суждения есть способность мыслить частное, как заключающееся в общем. Эта способность может быть или рефлектирующей или определяющей.

Первый вид способности суждения мы имеем в том случае, если дано частное, для которого надо найти общее. Второй вид—определяющий—мы имеем в тех случаях, когда дано общее и под него подводится частное.

Примером первого вида способности суждения, т. е. рефлектирующего, является понятие о целесообразности природы.

Отсюда ясно, что эстетическое суждение оперирует всегда частным, единичным понятием, которое без помощи рассудка, а лишь игрой душевных сил связывается с общим. Важнейшая функция способности суждения заключается в том, что она делает возможным переход из области понятия природы в область понятия свободы.

Суждения вкуса Кант характеризует четырьмя моментами. Но прежде, чем переходить к ним, нужно несколько остановиться на только что изложенных положениях кантовской эстетики.

Всякое деление человеческой деятельности и творчества на ряд как бы самостоятельных областей всегда искусственно и условно. Однако это необходимо для научной методологии.

Если мы остановимся на разграничениях, которые делает Кант между приятным, полезным, прекрасным и т. п., мы увидим, что для марксистской методологии они неприемлемы.

Не признавая чувственных удовольствий, Кант утверждал, что только прекрасное культивирует человека, вызывая эстетические эмоции. Приятное же, поскольку оно есть удовольствие от ощущения, не имеет никакого отношения к культуре.

Но ведь гимнастика, купание, гигиена повседневной жизни все это явления чувственно-приятные, но они несомненно культивируют человека.

Сочетания красок картины и звуков музыкального произведения доставляют чувственное наслаждение, однако значение их, как факта воспитывающего, общественно-значимого, отрицать невозможно. Но Кант, желая быть последовательным, и музыке отвел незначительное место в ряду других искусств, а колорит как объект приятного ощущения поставил особо от рисунка как предмета эстетического удовольствия.

Интересно кантовское определение своеобразия эстетического акта, которое, по его мнению, стоит особняком от всех других фактов сознания.

В этом определении кроется глубокое заблуждение: ведь в первобытном обществе, в котором отсутствовала дифференциация общественной жизни, отсутствовала также и дифференциация сознания людей, которая пришла значительно позже и яви-

лась следствием распада общества на группы. Мы должны стремиться к слиянию и цельности труда и искусства, но об этом можно говорить как о будущем, в настоящем же мы имеем дело с расчлененным обществом, а следовательно и с расчлененным сознанием.

* * *

Теперь перейдем к кантовским четырем моментам суждения вкуса.

Первый из них формулируется следующим образом: вкус есть способность суждения о предмете или способе его представления, применительно к удовольствию или неудовольствию, без всякого интереса к этому предмету». Этим положением Кант хочет сказать, что эстетическое состояние в противоположность познавательной деятельности не содержит в себе активного воздействия человека на объект, хотя субъект в это время переживает высоко-активный творческий процесс—игру всех сил. Удовольствие при созерцании произведения искусства не устанавливает между созерцающим и объектом созерцания никакого активного отношения. Даже при появлении желания приобрести это произведение искусства, характер эстетического состояния не изменяется. Оно лишь является причиной какого-то нового психического акта.

Кант различает два вида красоты: свободная красота и условная красота. Первая вызывает удовольствие сочетанием линий, форм, звуков; ко второй относятся все остальные виды прекрасного. Красота природы относится к относительно свободной красоте, восхищение ею носит в себе элементы нравственности.

Итак—наслаждение, определяющее суждение вкуса, свободно от заинтересованности.

Разберемся в этом положении.

Первое возражение вызывает определение понятия «интереса». О каком интересе идет речь? О житейской реальной заинтересованности или эстетической заинтересованности? Ведь нужно отличать одну от другой. В то время, как первая узко ограничена известными пределами, вторая выходит далеко за границы личной эгоистической заинтересованности.

Эстетическая заинтересованность уничтожает личную заинтересованность. Мы здесь имеем дело с диалектическим процессом, когда индивидуальное становится социальным и личность испытывает облегчение от такого превращения. Эстетическое состояние далеко расширяет личное чувство, личную заинтересованность, доводя его до его противоположности, т. е. до личной незаинтересованности. И кантовское утверждение незаинтересованности эстетического вкуса нужно понимать как признание, так сказать, сверхличного, социального характера суждения вкуса.

Когда мы смотрим в театре драму, мы плачем и смеемся вместе с ее героями, настолько мы сливаемся с ними в общем переживании. В это же время в реальной жизни мы редко находим в себе силы страдать чужим страданием и радоваться чужою радостью — классовые перегородки, разделяющие людей, препятствуют этому. И кантовский «закон» эстетики нужно рассматривать лишь как некоторую историческую категорию, имеющую тем не менее важное значение. Если принять формулировку Канта безоговорочно, надо будет согласиться с тем, что, чем отдаленнее от нас по своему идейному содержанию художественный предмет, тем больше он должен нам нравиться. В действительности же мы наблюдаем совсем иное: слишком большая заинтересованность в эстетическом объекте, как и слишком большая незаинтересованность уничтожают способность сильной эстетической эмоции. Как бы ни была художественна пьеса, которую мы смотрим в театре, как бы ни было велико мастерство, исполняющих ее актеров, но, если изображает она жизнь, отодвинутую от нас веками, эстетическая заразительность ее невелика. Мы смотрим и наслаждаемся игрой актеров, но не переживаем вещь. С другой стороны, читать книги из слишком знакомого нам быта подчас бывает так же неинтересно, как читать о совершенно неизвестном. Эстетическая оценка ищет среднего пути между крайней заинтересованностью и незаинтересованностью; этот средний путь является необходимой предпосылкой эстетического переживания.

Возникает вопрос—можно ли говорить о заинтересованности при созерцании предметов, не имеющих видимого идейного содержания?

Но, поскольку эстетическое переживание поднимает жизненную энергию человека, оно является его биологической потребностью, и, следовательно, человек в нем заинтересован. Притом заинтересованность эта не узко личная, так как эстетическое чувство, совершенствуя породу человека, лежит в плоскости видовой биологической заинтересованности.

Еще Эпикур указывал на материалистический смысл всякого здорового удовольствия. Кант, правда, нерешительно, но все-таки признал мысль Эпикура правильной.

Кант отмечает, что искусство возникает лишь при наличии общества; при совместной жизни людей зарождается стремление к украшениям. Здесь нам остается еще раз подчеркнуть, что Кант в эстетической оценке предмета отрицал только узкую личную заинтересованность в нем.

Большая заслуга Канта заключается в вскрытии этого свойства эстетического состояния.

В классовом обществе с его борьбой за существование— эстетический момент сознания есть необходимый отдых от всякого внешнего и внутреннего напряжения, необходимое отрешение от самого себя.

Конечно, последняя мысль может вызвать возражение в том смысле, что класс пролетариата испытывает часто незаинтересованное наслаждение иного порядка, чем эстетическое переживание. Диапазон его переживаний бесконечно расширен, но диапазон переживаний членов коммунистического общества будет расширен еще больше, но кроме незаинтересованности эстетическое чувство содержит еще момент *творчества*.

В современной эстетике есть течение, признающее, что эстетическая эмоция усиливается ассоциативными связями. Эстетический предмет, в зависимости от того, будит ли он в нас тяжелые или радостные воспоминания, усиливает наслаждение от созерцания его или же (в первом случае) создает реальную заинтересованность, которая мешает возникновению суждения вкуса. И в том и в другом случае переживания нельзя отнести к разряду эстетических. Признание ассоциативного факта отрицает основное положение Канта, утверждающее, что субъективная заинтересованность мешает эстетическому наслаждению. Кант предвидел возможность смешения его эстетики с психологической и подчеркнул, что принцип эстетического состояния заключается в конкретном предмете, находящемся перед воспринимающим его субъектом, а не в воспоминаниях о нем. Далее—душевная деятельность, возбужденная созерцанием прекрасного, есть творческая работа фантазии, а не ассоциация.

Правда, нам могут возразить, что искусство может пробуждать и мысли широкого общественного характера. Но тогда это будут не ассоциации, а логически связанные между собой мысли.

Обратимся теперь ко *второму суждению вкуса*, которое формулируется Кантом следующим образом: «прекрасное есть то, что без всякого понятия представляется как объект общего наслаждения».

Другими словами—основным свойством эстетического суждения является его непосредственность, эмоциональность, и вместе с тем всеобщность, но всеобщность субъективная, а не объективная.

Суждение вкуса, в противоположность познавательному суждению, обладает эстетическим количеством значимости для всех. Никакими доказательствами и принципами нельзя изменить чужое суждение о каком-либо предмете.

Нет и нельзя выработать объективного правила вкуса, поэтому нет и не может быть науки о прекрасном, есть и может быть *критика* прекрасного.

Вторым моментом суждения вкуса Кант борется и со школой Лейбница-Вольфа, которая считала, что между эстетическим суждением и суждением логическим существует лишь такое же различие, как между смутным и ясным суждением.

С критикой этого положения Канта, как известно, выступил Гердер.

Живая ткань сознания не знает раздельных явлений. Нельзя себе представить чувствования без мысли, без понятия так же, как нет мысли без чувствования. Отдельные явления сознания

являются результатом сложного препарирования сознания. В живом сознании мы имеем дело с переплетающимися процессами. Разграничение эстетического чувства и эстетического познания имеет методологическое значение.

Всем известно, что можно получить эстетическое наслаждение от того или другого предмета, осознание же причин, вызвавших его, приходит много позже и притом часто не без помощи художественной критики человека, у которого эстетические понятия четки и совершенно определенны.

Эмоциональность эстетического акта так же, как его относительная непосредственность, в настоящее время не нуждается в доказательстве и отстаивании так же, как и оспариваемое Кантом участие понятия в эстетическом переживании.

Художественная критика, помогающая осмыслить, осознать эстетическое чувствование, увеличивает удовольствие, получаемое от произведения искусства.

Понимание художественных приемов дает новую силу эстетическому удовольствию, утончает и углубляет его.

На примере поэзии особенно ясна роль, которую играет понятие в эстетическом удовольствии.

Поэзия оперирует образами. Оценить же образы, пережить их может лишь человек, имеющий понятие о сравниваемых предметах; ребенок, человек с ограниченным умственным кругозором часто остаются совершенно равнодушными к поэзии.

Гегель, в противоположность Канту, считает понимание содержания художественного произведения обязательным для эстетического восприятия.

Марксисты также требуют от искусства понятности.

Понимание темы музыкального произведения углубляет эстетическое наслаждение. Вагнер и Скрябин обычно не увлекают мало развитых в музыкальном отношении слушателей.

Кант неоднократно повторяет, что эстетическая оценка есть «свободная игра всех познавательных сил». Но понятие и есть одна из познавательных сил. Никто не станет спорить, что общий культурный уровень играет немалую роль при восприятии прекрасного. А если это так—значит понятия участвуют в эстетическом переживании. Кант отрицает это отчасти, желая доказать независимость эстетического впечатления от содержания созерцаемого или слушаемого предмета.

Здесь сами собой напрашиваются следующие возражения: 1) оценка формы не может быть произведена без участия понятия, 2) для эстетического состояния содержание имеет значение первостепенной важности. Ошибочная идея, вложенная в художественное произведение, мешает, понижает силу эстетического впечатления. Когда речь идет об эстетическом впечатлении, слово «понятие» имеет троякий смысл. Это, во-первых, понимание художественной формы как таковой; во-вторых, понимание содержания и, в-третьих, понимание наличия известных идеологических комплексов. Трудно определить пути, по которым скла-

дывались сложные сочетания идей, но можно утверждать, что эстетические вкусы связывались с понятием социального происхождения.

Во втором моменте суждения вкуса Кант не дал объяснения какие категории «понятий» он исключает из состава моментов эстетического состояния.

Однако учение Канта о незаинтересованности эстетического чувства, которое составляет первый момент суждения вкуса, позволяет сделать вывод, что он имел в виду понятия порядка идеологического, т. е. второй момент суждения вкуса надо понимать как вопрос о влиянии идеи, вложенной в произведение искусства, на эстетическое удовольствие, вызываемое им. Другими словами, Кант поставил вопрос об искусстве для искусства.

Дилемма—искусство для искусства, или утилитарное искусство—типична для общества, в котором существуют классовые противоречия. Искусство в этом обществе является идеологическим оружием. Один класс стоит на точке зрения искусства для искусства и отвертывается от запросов общественной жизни; другой требует искусство к себе на службу, желая при помощи его воздействия распространить и укрепить нужные ему идеи.

Отсюда вытекает требование пролетариата ясного пролетарского мировоззрения у своих художников при наличии совершенства художественной формы. Непосредственность и эмоциональность эстетического состояния, о которой говорит Кант во втором моменте суждения вкуса, в значительной мере зависят от образа мыслей в целом, который в свою очередь определяется бытием воспринимающего субъекта. Нужно ли доказывать, что одно и то же произведение искусства воспринимается совершенно различно людьми разных социальных категорий?

Второй момент суждения вкуса не может быть принят марксистской эстетикой.

Третий момент суждения вкуса формулирован следующим образом: «красота—это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления цели».

Суждение вкуса по Канту имет формальную субъективную целесообразность, которую необходимо отличать от объективной целесообразности предемта. Объективная целесообразность бывает или внешней, тогда она называется полезностью, или внутренней—в таком случае она называется совершенством.

Суждение вкуса не знает этих представлений, прекрасное воспринимается без помощи понятия и доставляет эстетическое наслаждение. Это последнее нужно отличать от интеллектуального наслаждения, которое является следствием понимания пользы и получается в результате созерцания объективной целесообразности.

Предмет, который может быть воспринят как замкнутая в себе цель, составляет субъективную формальную целесообразность, под которой надо понимать взаимное соответствие, согласованное действие воображения и рассудка. Вызывающий обе

эти способности предмет—прекрасен. Таким образом Кант хочет сделать различие между художественной формальной целесообразностью и совершенством.

Это совершенно правильно поскольку совершенство имеет цель вне себя, а художественная целесообразность внутри себя, во взаимоотношении своих линий, звуков и т. д.

Когда мы говорим о прекрасном, мы имеем в виду два предмета: объект и эстетирующее сознание (или субъект).

Для эстетического суждения нужно не только, чтобы предмет сам по себе был гармоничен, но и чтобы его соприкосновение с нашим сознанием создавало гармонию. Кант не принимал во внимание того, что объективная гармония создает субъективную гармонию. В этом его ошибка. Третьим моментом суждения вкуса Кант объявил борьбу с тенденциозным искусством. И в этом он был совершенно прав. Во избежание недоразумений надо условиться, что понимать под словом «тенденциозность».

Поскольку искусство есть идеологическое оружие в руках отдельных классов, оно неизбежно в той или иной мере способствует укреплению идеологии одного и разрушению идеологии другого класса. И в этом смысле оно несет агитационную роль, даже в тех случаях, когда не ставит себе этой цели. И тем не менее не всякое произведение искусства можно назвать тенденциозным.

Думается, что правильнее всего под тенденциозностью понимать намеренное искажение действительности.

Тогда вся общественно-научная литература, созданная буржуазным государством, подойдет под эту категорию. Рядом с ней можно поставить искусство, созданное народничеством. Действительность изображается им в неправильном освещении.

В противовес этим двум видам—можно указать на революционно-марксистское изображение общественных форм и отношений, с одной стороны, и на пролетарское искусство—с другой: представители пролетарского искусства вооружены точным знанием реальных фактов общественной жизни и изображают действительность без прикрас и утрировок и не заинтересованы в намеренном искажении действительности, так как точное знание есть предпосылка революционной деятельности пролетариата. Их произведения могут быть лишены художественности, могут быть поверхностны, но могут быть тенденциозны лишь по недостаточному знанию действительности.

Кант не отрицает того, что вещь может быть одновременно и совершенной и прекрасной. Созерцание совершенного возбуждает интеллектуальное наслаждение, созерцание прекрасного—наслаждение эстетическое. Характерной особенностью кантовской эстетики является расщепление формы и содержания. Но форма и содержание в искусстве связаны между собой не механически, поэтому делить его на составные части вряд ли возможно. Мы непосредственно воспринимаем форму вместе с содержанием.

Эстетическое состояние можно рассматривать как сложное взаимодействие всех психических творческих сил человека, и, поскольку это так, надо признать, что и предмет, вызывающий игру разносторонних активностей, должен быть совокупностью различных, многообразных элементов. В этом-то и заключается тайна влияния искусства. Также нельзя согласиться с делением Канта эстетических суждений на эмпирические и чистые. Рядом примеров можно доказать их нераздельность.

Четвертый момент суждения вкуса заключает в себе следующее положение: «прекрасно то, что познается без понятия, как предмет необходимого удовольствия». Если удовольствие не связано с личным интересом, оно может иметь притязание на всеобщность. Но только эта всеобщность не имеет ничего общего с логической всеобщностью. В то время как последняя выражает свойства предмета как такового, независимо от индивидуальных особенностей восприятия, эстетическая всеобщность служит выражением однородности способов представлений, свойственных людям, стоящим на одном уровне культурного развития.

Эстетическое суждение, как основанное на чувстве, по своему лигическому количеству единично (чувствующий себя субъект всегда единичен), в то время как по эстетическому количеству оно всеобще, т. е. имеет значение для каждого. Эстетическое суждение общезначимо, но только не надо забывать, что это субъективная, а не объективная всеобщность.

Кант ставит вопрос: что чему предшествует—чувство удовольствия оценке предмета, или оценка предмета вызывает чувство удовольствия, и отвечает на него в последнем смысле, т. е. чувство удовольствия является следствием представления о предмете. Мотивирует он свое положение следующим рассуждением: «чистая субъективная (эстетическая) оценка предмета или представления, через которое этот предмет дается, предшествует чувству удовольствия от этого предмета и служит основой этого удовольствия в гармонии познавательных способностей; только на этой всеобщности субъективных условий в оценке предметов основывается та всеобщая субъективная значимость наслаждения, которую мы соединяем с представлением о предмете, если мы называем его прекрасным». Таким образом Кант за основание всеобщности суждения вкуса берет не доказанное им положение о всеобщности субъективных условий суждения вкуса и далее подкрепляет его положением о существовании «общего чувства».

Аргументация его такова: эстетическое чувство может быть сообщаемо другим, а вот из этой всеобщей сообщаемости чувства следует, что существует какое-то общее чувство.

«Только при предположении такого общего чувства и может быть составлено суждение вкуса». («Критика способности суждения», § 20, стр. 88).

Эстетическую способность суждения Кант называет именем общественного чувства, столь близкого к здравому смыслу.

Вот в этой сообщаемости без посредства понятий и заключается причина трудности обоснования всеобщей сообщаемости суждения вкуса. На вопрос, как же все-таки происходит сообщение другим эстетического чувства, Кант отвечает следующей мыслью: «представление передается другим не как мысль, а как внутреннее чувство целесообразного состояния души только в том случае, когда воображение пробуждает рассудок, а рассудок в свою очередь приводит воображение в состояние правильной игры».

Общее чувство Кант подразделяет на sensus communis aestheticus и на sensus communis logicus.

Под первым надо понимать—способность такой оценки, при которой высказанное суждение рассматривается лишь как возможное, а принимаются во внимание ограничения, которые свойственны индивидуальному суждению.

Рассудок имеет своей максимой самостоятельное мышление, разум—мышление без противоречий. Максима способности суждения мыслится, ставя себя на место, другого. Отсюда вытекает, что эстетической способности суждения свойственно мышление широкое, свободное от предрассудков, в то время как разуму свойственно последовательное мышление.

Кант стремился выработать синтез рационализма и эмпиризма, а рассуждения об общем чувстве противоречат органическому синтезу рационализма и эмпиризма.

Его положение о sensus communis имеет эмпирический характер.

Априоризм суждения вкуса заключается в том, что можно требовать от каждого, чтобы он испытывал эстетическое удовольствие от данного предмета, т. е. вкус можно определить как способность априорно определять сообщаемость чувств, которые соединяются с данными представлениями без посредства понятий. Само собой разумеется, что суждения вкуса априорны, не как аналитические, а синтетические суждения, так как они выходят за пределы понятия объекта и присоединяются к нему как чувство (удовольствия или неудовольствия). Перед Кантом стояла задача ответить на вопрос: каким образом возможны синтетические суждения априори в эстетике? Данный им ответ не может быть признан удачным. Конечно, нельзя не согласиться с тем, что есть произведения искусства, пережившие века: они до сих пор не потеряли своей силы воздействия. «Гермес» Праксителя продолжает служить предметом эстетического наслаждения. Маркс объясняет это обстоятельство тем, что греческое искусство является выражением детства человечества, а детство никогда не теряет своего обаяния и для взрослых людей. Нам кажется, что здесь должно иметь место другое объяснение; а именно, родство психофизиологии между нами и древними греками. Идеал красоты человеческого тела у нас тот

же, что и у греков. Но, кроме этого, форма в. искусстве живет дольше, чем ее идеологическое содержание, что объясняется соответствием ее нашим психофизиологическим особенностям, перемена в которых заметна лишь через более чем тысячелетний промежуток времени. К элементам формы относится ритм. Ритм же в своей основе сравнительно мало изменчив, но, разумеется, не абсолютно неизменен.

Учение Канта о всеобщности эстетического чувства носит явные следы влияния английской эмпирической философии и является, так сказать, чужеземцем во всей его философии.

Кант дает два объяснения этой всеобщности: 1) эмпирическое и 2) трансцендентальное объяснение априоризмом. Кант распространил действие априоризма и на область чувств; он считал необходимым признать объективность познания и прибегнул к помощи догматического утверждения о существовании сверхэмпирических форм познания, которые обеспечивают науке всеобщую объективность.

Для познавательных и этических суждений имеется объективный критерий истины. Для эстетических суждений этого критерия нет, здесь царит свобода мнений.

Однако есть некоторые произведения искусства, которые вызывают одобрение со стороны разнообразных людей. Причем— чем дальше от нас во времени художественное произведение, тем единодушнее его оценка.

Объяснение этому надо искать в том обстоятельстве, что давно созданное произведение идеологически для нас безразлично. Мы обращаем внимание на форму, и наша оценка ее преимущественно и касается.

Общезначимость художественной формы сохраняется на долгие века. И хотя форма тоже есть продукт идеологический, но воздействие ее опирается на биологические свойства человека (тяготение к симметрии, ритму и т. д.), биологические и социальные условия и являются двумя факторами, определяющими суждения вкуса. Только марксизм достиг понимания действия этих обоих факторов и дал оценку каждому из них.

Объективный принцип вкуса мыслится в бесклассовом обществе, но мы не наблюдаем его среди членов одного и того же современного класса именно потому, что класс не однороден по своему составу. Трудно предположить общий вкус у квалифицированного металлиста и домашней работницы.

Дифференциация общества ограничивает опыт каждого своего члена, создает пропасть между идеологиями,—а отсюда сама собой вытекает трудность выработки объективного принципа вкуса.

Две особенности суждения вкуса и антиномии. Первая особенность суждения вкуса заключается в следующем: «суждение вкуса определяет предмет со стороны наслаждения (как красоту) с притязанием на согласие с ним каждого,

как будто бы наслаждение здесь есть нечто объективное», и вторая особенность суждения вкуса: «суждение вкуса определяется не через доказательства, а это дает ему вид субъективного суждения».

Объективность мыслима там, где возможны понятия и доказательства, поэтому объективный принцип вкуса невозможен. Принцип вкуса есть субъективный принцип способности суждения, по Канту.

Отсюда вытекает: 1) невозможность объективного принципа вкуса и 2) антиномия по отношению к принципу вкуса.

1. Тезис. Суждения вкуса основываются не на понятиях, так как иначе об них можно было бы диспутировать (решать вопрос при помощи доказательств).

2. Антитезис. Суждения вкуса основываются на понятиях, так как в противном случае об них нельзя было бы спорить (т. е. претендовать на согласие других с данным суждением).

В тезисе и антитезисе сопоставлены и приведены в столкновение второй и четвертый моменты суждения вкуса.

Кант получившуюся антиномию решает следующим образом: оба суждения могут быть верны, хотя наша познавательная способность не в силах объяснить возможность их понятия. Чтобы не было противоречия, надо было бы сказать в тезисе: суждения вкуса не основываются на определенных понятиях, и в антитезисе: суждения вкуса основываются на понятии, но неопределенном.

Все три антиномии—чистого теоретического разума, практического разума и способности суждения заставляют искать нечто объединяющее человеческие способности в мире сверчувственном. Цель учения Канта и заключается в признании этого сверхчувственного мира. Само собой разумеется, что кантовское решение антимонии неприемлемо для материалистической эстетики. Одновременное существование эстетического чувства и рефлексии о нем, как чего-то неотделимого друг от друга, и дает начало эстетической антиномии, существование которой нельзя отрицать однако, не в кантовском понимании.

Рефлексия, возникшая по поводу эстетического суждения, отражает в себе все миропонимание человека, весь его социально-личный опыт.

Отсюда диспут или спор, который в зависимости от однородности идеологии и уровня культуры спорящих может быть разрешимым или неразрешимым.

Различие между Кантом и материалистами заключается в том, что в то время как для последних эстетическая антиномия имеет непрерывно меняющийся характер вплоть до полного устранения ее в однородном обществе, для Канта антиномия имеет абсолютный вечный характер, определяющийся неизменностью человеческих чувств.

Анализ возвышенного. Возвышенное наряду с прекрасным служит предметом эстетического суждения. Кант разли-

чает два вида возвышенного: математическое и динамическое. Математически возвышенное—велико, динамически возвышенное—могуче. Первое определяется пространством и временем, второе—силой. Суждение вкуса о возвышенном незаинтересованно, всеобще и необходимо, как и суждения вкуса о прекрасном, но душевное состояние при созерцании первого и второго почти диаметрально противоположны: при созерцании прекрасного субъект испытывает покой, умиротворение; созерцание возвышенного нарушает душевное равновесие, вызывает чувство борьбы. В то время как суждение о прекрасном имеет в основе взаимодействие воображения и рассудка, возвышенное—взаимодействие воображения и разума, в возвышенном интеллектуальное начало всегда имеет перевес над чувственностью.

Кант называет возвышенным то, мысль о чем указывает способность духа, которая превышает всякий масштаб внешних чувств.

Благодаря нашему чистому разуму и нашей сверхчувственной природе мы сознаем беспомощность нашей чувственности и нашего воображения пред великими силами природы. Они будят в нас сознание, что наша жизнь не так уж важна. Возвышенное поднимает нас над чувственным бытием, дает нам смелость померяться силами со всемогуществом природы. Возвышенно то, что нравится в силу своего противодействия интересам чувственности; не только внешняя природа, но и природа внутри нас может быть предметом возвышенного (например энтузиазм, соединенный с идеей блага).

Материалистическая эстетика, само собой разумеется, не может принять сверхчувственное начало, на существовании кототого Кант строит свое определение возвышенного.

Гегель заменил кантовский термин «возвышенное» словом «величественный» и этим освободил его от моральной окраски.

Величественное можно определить—как необыкновенное, выходящее за пределы обычного восприятия, потому-то оно и вызывает подъем настроения и сил человека.

И с к у с с т в о. Искусство, как и природа, дает объекты для эстетических суждений. Но в то время как красотой в природе является реальная вещь, красотой в искусстве считается прекрасное представление о вещи.

Искусство стоит особняком от науки и от ремесла. Если науку назвать теоретической способностью, то искусство надо назвать способностью практической. Занятие ремеслом интересно лишь по конечной цели, к которой оно ведет; занятие искусством интересно само по себе. Хотя было бы ошибочно предполагать в искусстве наличие игры, никакое творчество немыслимо без упорного труда.

Кант различает два вида искусства: механическое и эстетическое. Первое соответствует знанию о предмете и творит то,

что необходимо для осуществления этого предмета. Второе—имеет целью чувство удовольствия.

Есть три вида изящных искусств: словесное (красноречие и поэзия), пластическое (скульптура, архитектура, живопись и садоводство) и искусство изящной игры ощущений—музыка.

Кант предлагает и более общее деление изящных искусств на искусство выражения мысли и выражения созерцания. Первое место среди всех искусств Кант отводит поэзии, красноречие и музыку он ставит ниже всех других изящных искусств.

О театре и драматическом искусстве он совсем и не упоминает, о смехе и комическом его мысли мало интересны.

О социальном значении искусства он говорит вскользь; о преимуществах прекрасного в искусстве или природе Кант говорит неопределенно, отдавая преимущество то одному, то другому. Различие, делаемое Кантом между искусством и природой, неприемлемо, так как искусство не есть царство абсолютной свободы. Материализм не признает этого противопоставления абсолютной свободы и необходимости. Классификация искусств, как и низкая оценка музыки, вызывает серьезные и справедливые возражения.

Гений. Изящные искусства являются продуктом творчества гения. Он создает образцовые произведения, притом способами, неведомыми ему самому. Эти способы умирают вместе с гением. Он есть одновременная деятельность воображения, рассудка и вкуса. Кант видит огромную разницу между научным талантом и гением. Один ученый продолжает работу другого, между их трудами и открытиями, есть какая-то преемственность. Этого нельзя сказать о художниках, об искусстве; здесь тоже есть непрерывность движения, но оно не так очевидно, как в науке. Гений, разумеется, тоже пользуется правилами науки, но сам по себе он является совокупностью разнообразных творческих способностей, он отличается от таланта, который нужен и ученому, не степенью одаренности, а родом творчества. Непрерывность движения в искусстве имеется в меньшей степени, чем в науке, но совсем отрицать ее, как это делает Кант, нельзя.

Учение о гении служило у Канта, главным образом, идеологическим оружием в борьбе нарождавшейся буржуазии с отжившей феодальной аристократией в области литературы и быта в защиту индивидуальности, освобождавшейся от гнета внешних нивеллирующих правил.

С другой стороны, это учение можно рассматривать, как попытку спекулятивным путем исследовать процессы художественного творчества.

* * *

Эстетика Канта составляет часть всей системы Канта и не избегла ее основного недостатка, будучи проникнутой тем же трансцендентальным идеализмом, который характеризует всю систему в целом.

Кант считает эстетику чем-то подчиненным этике и находящимся от нее в зависимости.

Для материалистов такая постановка вопроса, конечно, неприемлема, они ставят вопрос лишь о форме взаимодействия между эстетическим переживанием и другими отраслями идеологической жизни.

Для материалистов ясно, что эстетические чувствования могут вызвать этические переживания и при том только условии, что произведение искусства по форме и содержанию доступно воспринимающему субъекту.

Но это положение не обязательно и не единственно возможное. Может быть совершенно обратное явление. Эстетическое переживание дезорганизует этические чувства, может и вовсе не вызывает их. Здесь идет речь лишь о возможном сосуществовании, но отнюдь не о тождестве. Само собой разумеется, что общественному классу существенно важно, чтобы эстетические впечатления вызывали этические, или, точнее сказать, идеологические переживания, согласующиеся с интересами, способствовали бы развитию и укреплению развития классового самосознания.

Во избежание возможных недоразумений нужно отметить, что явное отсутствие содержания, в смысле событий, произведения искусства не говорит еще о том, что оно чуждо какой бы то ни было идеологии, является бессодержательным.

Nature morte'ы фламандцев красноречиво свидетельствуют об идеологии сытой, самодовольной, процветающей буржуазии в начале ее господства.

Можно рядом примеров показать, что выбор материала для эстетических переживаний находится в непосредственной и тесной зависимости от идеологии.

Много сложнее вопрос о зависимости стиля, т. е. художественной формы, от идеологии.

Он создается не только под влиянием идеологии той или иной общественной группы, не только под влиянием эпохи, или, точнее говоря, характера общественной формации, но и в зависимости от художественного наследства, воспринятого данной творящей группой. Таким образом, Кант был совершенно прав, когда утверждал взаимодействие этики и эстетики, если под этикой разуметь все общественное сознание полностью, неверна только указанная им форма этого взаимодействия.

Эстетика Канта должна быть признана антиматериалистической, поскольку материализм не рассматривает ни одного факта сознания, игнорируя внешний, реальный мир.

Кант видит в эстетике рефлексию над удовольствиями или неудовольствиями от предмета, независимо от его свойств.

Интерес к свойствам предметов лежит, по его мнению, в основе познавательного суждения, а не суждения вкуса.

Анализируя глубоко и метко признаки эстетических актов сознания, Кант нигде ни слова не говорит о свойствах внешних предметов и реальных условиях, вызывающих эстетическое сознание. А между тем разработка проблемы взаимодействия между внешним предметом и эстетизирующим сознанием является предметом эстетики. Опираясь, с одной стороны, на историю искусств, рисующую смену художественных направлений и их причины, и, с другой стороны, на художественную критику, интересующуюся отдельными произведениями искусства, эстетика должна разрешать общие проблемы, касающиеся эстетических актов сознания и внешних материальных условий, их определяющих. Трансцендентальный же идеализм этими вопросами не интересуется, отводя первое место субъекту, творящему и формирующему объект. Материализм, не отрицая творческого значения субъекта, тем не менее считает, что как в теории познания, так и в эстетике определяющее значение имеет объект.

Марксистская эстетика интересуется вопросом художественной формы, но видит в нем лишь часть объективного научного исследования искусства.

Эстетики кантовских времен строили свои системы на психологии эмпирической или рациональной, но только на психологии.

Кант понял недостаточность психологического метода исследования эстетики и искал спасения в трансцендентальной критике. В этом его несомненная заслуга, так как он вывел эстетику на широкую дорогу теоретических изысканий.

Нам остается добавить, что научная, т. е. марксистская эстетика обязательно будет в то же время и социологической, так как она имеет дело с областью сознания, лежащей в сфере общественной жизни.

Кант стремился дать синтез рационалистической и эмпирической эстетики, т. е. построить эстетику на научных началах, указал ей широкие перспективы.

Недостатки кантовской эстетики обусловливаются эпохой, в которой он жил и творил, и природой классового сознания, выразителем которого он является.

ШИЛЛЕР (SCHILLER 1759—1805)

В своих «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер определяет положение эстетического сознания в общей системе духовной деятельности человека. Написаны они под значительным влиянием Канта, преемником которого и является Шиллер. В «Письмах» Шиллер развивает свои политические воззрения, которые он соединяет с взглядами эстетическими. К искусству он подходит, как к социальной задаче. Искусство как служение красоте есть одновременно и служение человечеству. Этим положением Шиллер объединяет свои стремления к «сладчайшей речи» поэзии и общественно-политические требования, выдвигаемые его эпохой.

Его политические взгляды носят на себе заметное влияние Руссо. Он порицает и французское «просвещение», считая, что просвещение рассудка не влечет за собой облагораживания нравов. Он также резко осуждает Французскую революцию, порицая одновременно и класс восставших и класс поработителей.

Перемена в государстве, по его мнению, должна явиться следствием перемены личности. Из этого положения естественно вытекает его требование уважения и бережного отношения к личности со стороны государства. Он протестует против изуродования, оскудения личности, которое является естественным следствием разделения труда. В письме 6-м он пишет: «Будучи вечно прикованным к отдельному малому кусочку целого, сам человек становится куском. Слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки». Он признает однако, что путь разделения труда—естественный путь совершенствования человеческого рода, но все-таки считает, что интересы личности не ниже интересов рода, и ни в коем случае не должны приноситься в жертву им.

Восстановить искалеченную личность, по мнению Шиллера, может только искусство. Красота должна проникнуть во все поры быта людей, начиная с их праздника и кончая их буднями. Тогда она незаметно вытеснит грубость, легкомыслие и произвол из их действий, а потом и убеждений. Также незаметно, но радикально она изменит их образ мыслей, и тогда естественное государство с его царством произвола и насилием уступит место нравственному и свободному.

Правда, опыт прошлого свидетельствует о том, что процветание искусства всегда связано с упадком нравов, но Шиллер думает, что красота есть необходимое условие человеческого бытия, а не является результатом опыта, и потому свидетельство истории не считает авторитетным.

Шиллер признает субстанциональность души и личности. По его мнению, в человеке совмещается два враждующие начала: чувственное и формальное. Первое из них определяется временем и обстановкой, в которой человек живет, оно делает из него индивида; второе—вмещает в себе наследие предшествующих времен и делает человека существом родовым. Ни одно из этих начал не должно получать перевес, они должны взаимно ограничивать и дополнять друг друга. Задача разума—привести их в состояние такой гармонии. Каждое из этих двух начал имеет свое стремление: жизнь в самом широком смысле слова является предметом чувственных стремлений, предмет формального стремления можно назвать образом. Объединяясь в одном общем стремлении, эти два начала вызывают процесс, который можно определить, как стремление к игре. Игре подобна вся эстетическая деятельность человека. В игре и только в ней человек

осуществляет свою свободу в чувственных действиях, тут он одновременно свободен от потребностей и вместе с тем не порывает связи с ярмом чувственного мира. В то время как отвлеченное мышление заставляет человека забыть об чувственной жизни, игра только ставит его выше этой жизни. И взаимодействие двух противоположных стремлений, соединение двух противоположных начал дает красоту.

Идеал ее заключается в гармоничном сочетании действительности и формы. Господство одного из стремлений—чувственного или формального—дает состояние угнетения и насилия.

Шиллер считает, что все споры о красоте объясняются тем, что спорящие выдвигают для объяснения красоты только одно из этих начал, тогда как именно сочетание их дает красоту. Этим утверждением он хочет примирить эмпирическую и рационалистическую школу в эстетике.

Шиллер, как и Кант, признает единство духа, несмотря на присутствие в нем разнообразных и противоречивых начал. От ощущения к мышлению дух переходит путем среднего состояния, которое уничтожает их противоположность, устраняет чувство угнетения, неизбежное при господстве одного из начал. Это среднее состояние называется эстетическим. Оно как бы перебрасывает мост между миром свободы и миром необходимости. «Когда мы предаемся наслаждению истинной красотой, мы в одинаковой мере владеем нашими деятельными и страдательными силами», пишет Шиллер. Душа человека, страдающая от разногласия необходимости и долженствования, находит утешение в красоте.

Действительно, художественное произведение должно оставлять в человеке «высокое душевное равновесие и свободу духа, соединенные с силой и бодростью». Это является критерием его художественности. Искусство должно освобождать от аффектов. Искусство, вызывающее аффект, заключает в себе внутреннее противоречие. Так же противоречиво дидактическое и моральное искусство. Эстетическое состояние создается формой произведения искусства, а не его содержанием. Тайна обаяния искусства заключается в борьбе эстетической формы и возвышенного содержания. Однако, несмотря на это положение, формализм Шиллера в искусстве далек от отведения содержанию второстепенной роли. Он говорит, что художник должен серьезно относиться к выбору содержания. Чем увлекательнее оно само по себе, тем в более совершенную форму оно должно быть облечено. Как сторонник так называемого «чистого искусства» Шиллер резко высказывается против предъявления к искусству каких бы то ни было задач, даже моральных. Искусство занимает особое положение в человеческой деятельности, основное его свойство — свобода, игра. Искусство, только оставаясь свободным наслаждением, может проявить свое моральное воздействие. Под свободным наслаждением Шиллер понимает такое наслаждение, при котором чувство удовольствия вызывается представлением,

тогда как чувственное наслаждение вызывается физической причиной. Признаком эстетического созерцания — по Шиллеру — является свободное, сверхчувственное наслаждение.

Законосообразность, устанавливаемая разумом, и свобода, которую требует фантазия, как судья эстетический, могут итти вразрез друг другу. И тем не менее красота сама по себе облагораживает нравы, поднимает мораль.

Наряду с прекрасным Шиллер ставит возвышенное, называя их добрыми гениями, сопровождающими человека на его жизненном пути. Возвышенное сложнее прекрасного. Оно является как бы сочетанием радости и тягостного чувства, близкого к чувству ужаса. Возвышенное обнаруживает в человеке его двойственную природу, указывает на присутствие в нем, кроме чувственного, еще особого начала, независимого ни от каких чувственных влияний. Созерцание возвышенного вызывает мысли о мелочности и суетности мира чувственного, его ничтожества перед силами природы. В этом пункте рассуждения Шиллера опять носят на себе следы явного влияния Руссо. Он пишет: «Может быть более редким общением с этим великим гением (т. е. природой. *Л. З.*) и следует отчасти объяснить склонность характера горожанина к мелочному, его захирелость и вялость, между тем как ум кочевника открыт и свободен, подобно небесному своду, под которым он разбивает свой шатер». Кроме природы, мировая история также представляется Шиллеру возвышенным объектом. На ней сами собой становятся очевидными оба пути, которыми человек стремится овладеть природой. Пути эти: идеалистический и реалистический. Человек овладевает силами природы, выходит победителем в борьбе с ними, но не во всех случаях, пред смертью он бессилен, и здесь кончается реалистический путь преодоления насилия. Тогда человек стремится уничтожить насилие в идее, в понятии. Этот путь называется идеалистическим. По Шиллеру, уничтожить насилие в идее значит подчиниться ему, перестать считать его насилием. Нельзя не заметить, что этот последний путь преодоления насилия очень выгоден господствующим классам. В противоположность Канту, который не касается проблемы трагического искусства, Шиллер посвящает ей 3 работы: 1) «О трагическом искусстве», 2) «О патетическом искусстве», 3) «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами». Трагедия, по Шиллеру, есть поэтическое воспроизведение уже законченных событий, в которых выражаются переживания, достойные сострадания. Трагическое непременно подразумевает—борьбу аффекта с нравственным началом. Цель трагедии—тронуть читателя, но тронуть его могут только страдания, в которых действующее лицо неповинно.

Трагическое изображение должно отвечать четырем условиям: 1) впечатления страдания должны быть живы и непосредственны, 2) читатель (или зритель) должен обладать способностью сопереживать изображаемый аффект, 3) законченность действия (изображение отдельного эпизода, вырванного из общей цепи, не

может быть предметом трагического искусства) и 4) продолжительность воздействия впечатления страдания.

Эстетическое впечатление трагедии дается не столько содержанием, сколько удачным применением трагической формы. Хотя значение трагического искусства заключается в том, что оно обращается к нравственному началу в человеке, тем не менее оно ни в коем случае не должно ставить себе цели моральные. Настоящими героями трагедии должны быть сильные натуры, переживающие борьбу между нравственным началом и чувственными влечениями.

Предметом трагического искусства являются необычайные положения и происшествия, страсти и характеры.

Пошлое и низкое, если они способны возбуждать смех, также могут быть предметом художественного изображения.

Интересно и характерно для классовой идеологии Шиллера перечисление предметов, могущих вызвать смех и, следовательно, допустимых для искусства. «Человек из общества, в пьяном виде, если бы нам и случилось видеть что-либо подобное, мог бы вызвать в нас только неприятное чувство, пьяный ямщик, матрос, носильщик возбуждает в нас смех. Шутки, которые возмутили бы нас, если бы их позволил себе человек благовоспитанный, забавляют нас в устах черни».

Комическое, как и трагическое, должно давать эстетическое впечатление. Для трагического Шиллер дал 4 условия, при нарушении которых этого впечатления не получится, а для комического он указывает лишь случайные предметы, могущие вызвать смех у представителей господствующих классов.

Пред комедией Шиллер ставит не менее важные социальные задачи, чем перед трагедией. В иных случаях он ей отдает даже предпочтение. Насмешки и презрение чувствительнее бьют по самолюбию, чем возмущение, они одни могут искоренить мелкие недостатки человека или целого общества. «Театр более, чем какое-либо другое общественно-государственное учреждение,—пишет Шиллер,—школа житейской мудрости, путеводитель по гражданской жизни, верный ключ к недоступнейшим тайникам человеческой души. Сфера воздействия театра начинается там, где кончается компетенция закона». Ему Шиллер отводит большую роль, он называет его «открытым зеркалом человеческой жизни». Он знакомит нас с людьми, их характерами, с судьбами человечества и тем самым расширяет и обогащает наш жизненный опыт, приучает к терпению и мужеству.

Однако современный ему театр Шиллер подвергает жестокой критике за его шаблонность, за отсутствие психологически обоснованной игры. В недостатках театра он винит зрителей, они в большинстве обладают низменным вкусом, который естественно влияет на достоинство театра.

В учении о гении Шиллер высказывает мысль, что гений руководится одной природой. Он расширяет природу, не выходя

из нее. Самые запутанные вопросы он разрешает с необычайной простотой. Простота составляет отличительное свойство гения. Все его творения, как и его жизнь, проникнуты наивным детским характером. Шиллер приводит в пример государственных деятелей, художников, поэтов: гениальные в своих произведениях, они обладают наивным, скромным и даже застенчивым характером.

Останавливаясь на вопросе о различии между современным и древним, главным образом греческим искусством, Шиллер первое называет идеалистическим или сентиментальным, а второе наивным или реалистическим. Основные различия их заключаются в способе восприятия природы. Для художника-грека предметы природы и искусства были тождественны, он не видел между ними различия, и потому в его отношении к природе нет той чувствительности и грусти, какая есть у художника, который подвергся вредному влиянию культуры и природу подчинил идее.

Излюбленные виды поэзии для сентиментального поэта—элегия, сатира, идиллия. Предмет изображения—разлад идеала с действительностью. На этом разграничении наивной и сентиментальной поэзии Шиллером еще раз сказывается влияние Руссо.

Есть ряд особенностей, характеризующих наивного и сентиментального поэта. Наивный поэт только подражает действительности, сентиментальный же рефлектирует над впечатлением, произведенным на него предметом, и предмет у него подчинен идее.

Идеалистический характер учения Шиллера об искусстве влечет за собой естественно ряд противоречий в его утверждениях. Так, он говорит, что «конечная цель искусства состоит в изображении сверхчувственного». Сверхчувственное не ограничено во времени и пространстве, оно бесконечно. На вопрос о том, как можно чувственными и конечными способами изображать сверхчувственное и бесконечное, он не дает ответа. Не дал его и Шеллинг, повторяющий шиллеровскую формулировку сущности искусства.

ГЕРДЕР (HERDER 1744—1803)

В молодости ученик и друг Канта, Гердер в конце своей жизни обрушивается на своего учителя. Эмпирик и объективист он называет философию Канта «словесным туманом», «словесной игрой», а в одном месте пишет: «философия, благодаря Канту, стала тем, чем она никогда не была—фантазией, т. е. дурной поэзией, сочинением абстракций».

Схоластическому методу Канта Гердер противопоставляет свой метод—жизненный и эмпирический, свой объективный метод в вопросах эстетики.

Прежде всего он выдвигает положение, что всякое ощущение субъективно. Далее он отрицает различие прекрасного, приятного и доброго, ссылаясь при этом на Платона, для которого красота была как бы внешним выражением идеи добра. Гердер по этому

поводу рассуждает следующим образом: приятный—он производит от слова приять или принять. Приятным человек называет то, что принимается его существом, а потому расширяет и обогащает это последнее. Свойство это присуще эстетическому состоянию.

Что касается кантовской незаинтересованности эстетического наслаждения, то Гердер ее решительно и резко отрицает. Он приводит много примеров, чтобы доказать заинтересованность эстетических суждений. При этом от утверждает, что немыслима возможность суждения вкуса без понятия. Нет ни одного сложного чувства без участия понятий.

Художник, создающий произведение искусства, воплощает в нем какую-то идею. Когда воспринимающий произведение чувствует замысел художника, он объединяется с ним в одном переживании.

По Гердеру, эстетическое чувство в нас вызывают предметы, которые находятся в периоде своего наивысшего благополучия. Мысль эта, хотя и не может быть принята целиком и безоговорочно, однако имеет то несомненное достоинство, что переносит эстетические размышления на почву объективной реальности.

Он считает, что темперамент, климатические условия, различия органов—являются причиной неодинаковых вкусов. Сам по себе вкус определяется привычками детства, образцами, которые окружают человека и являются предметами для подражания, и т. д. Наконец постоянные упражнения утончают вкус, делают его более тонким, изящным.

При этом Гердер ценит изящный вкус лиш в том случае, если он проявляется во всем обиходе человека. «Твой греческий вкус, римское красноречие—чем помогает он тебе и нам, если ты его применяешь, как камчадал?» Очень ценная мысль!

Средства, содействующие развитию вкуса, по Гердеру, необычайно просты, но вместе с тем и сложны. Он требует, чтоб человека почти с колыбели окружало только изящное: игра, учение, книги—все предметы должны являть собою доказательства развитого вкуса руководителя или творца. Кантовскую антиномию вкуса Гердер называет «мистикой вкуса».

Гердер протестует против легкомысленного употребления слова «гений». Это большое имя часто дается людям, обладающим только индивидуальными особенностями, выделяющими их из массы, но ничего не вносящими в жизнь. Между тем, по Гердеру, гением может быть назван лишь человек, сделавший какое-либо открытие в области науки или вообще внесший творческое началю в область, которою он занимается, будь то искусство, наука, политика или какой-либо другой вид человеческой деятельности.

Гердер намечает следующие черты, характеризующие гения:

1) Гениальность может быть лишь врожденной: никакими упражнениями, никаким трудолюбием ее получить невозможно.

2) Гений творит уникумы, которые служат предметом подражания.

3) Гений выявляется в своих произведениях.

4) Гений выражает совершенство, но бывает не лишен недостатков.

5) Гений, давая нам возможность понять себя, делает нас конгениальными и доставляет этим глубокую радость.

Гений будит дух людей, вызывает к жизни силы их—в этом его неизмеримая заслуга. По мнению Гердера, древние греки говорили о гении меньше, но почитали его больше, чем это делают теперь.

Если можно так выразиться, с о д е р ж а н и е гения определяется эпохой и средой, в которой он живет или которую он выражает. От того, на какой ступени развития стоит общество, зависят большие или меньшие требования, предъявляемые им к гению.

Происхождение слова Kunst Гердер выводит из двух слов können и kennen. Художником не может быть назван ни тот, кто может, но не знает, ни тот, кто знает, но не может. При этом Гердер намечает черты сходства и различия между природой и художником.

В действиях природы часто есть проявления разума, как в действиях художника. Свойства произведения не меняются от того—сделано ли оно произвольно или по необходимости. Но произведение природы имеет цель в самом себе, художник же творит для общества.

Даже—материал, средства и пути для своих творений природа находит всюду. Она может сделать все, что желает, но и желания ее не превышают ее возможностей. Художник же с трудом ищет средства и материал и с осторожностью их употребляет. Третье различие между природой и искусством состоит в том, что энергия ее безгранична; проявляется она в двух противоположных направлениях: в создании и в разрушении. Она творит разрушая и разрушает творя.

Произведение же искусства ставит себе одну лишь цель—сохранение.

И, наконец, в то время как в природе есть великое и ничтожное, слабое и сильное, человек должен действовать возможно лучше, по заранее выработанному ясному плану.

Гердер не делает резкого различия между ремеслом и искусством в противоположность Канту. Для природы нет искусства, для которого ферментом творчества была бы игра, где не нужен был бы труд.

Первым искусством является строительное, как отвечающее потребности человека в крове; второе—садоводство, третье—шитье одежды, четвертое—скульптура и пятое—поэзия. По Гердеру, человек не может жить без искусства; оно составляет его

внутреннюю потребность. К тому же красота, жизненное выражение благосостояния всего живущего, в том числе и человека— является в то же время спутницей любви. Она ни в коем случае не может считаться символом нравственности, как полагал Кант. Красота и нравственность образует нечто единое, поскольку внешний вид живых организмов выражает их внутреннюю душу.

Искусство красноречия находит в Гердере себе горячего защитника против нападок Канта. По его мнению, человек, владеющий этим даром, малыми средствами достигает больших результатов; он покоряет себе массу, борется с предрассудками, страстями.

Высокое место отводит Гердер в ряду других искусств и музыке—искусству для слуха; он утверждает, что именно музыка оказывает наибольшее влияние на душевную жизнь [1].

Живопись Гердер считает искусством зрения, а скульптуру— искусством осязания, и в этом он видит важное различие между этими двумя искусствами. Он порицает современную ему живопись за игнорирование особенностей своего искусства.

Искусствам и наукам Гердер придавал огромное значение в культурном развитии человечества. Все в человеке—все его члены нуждаются в развитии, в воспитании. Попутно с телом развивается и душа. Множество дурных поступков, ошибочных суждений имеют своей причиной вялость, болезненность тела.

Изящные искусства и науки воспитывают чувства человека. Душевные способности человека—воображение, рассудок, наблюдательность и т. д. также должны упражняться и воспитываться. Значение науки и искусств в поднятии культуры абсолютно ценно и неизмеримо велико. Человек является проводником культуры, благодаря ему природа, общество могли достигнуть высокой степени совершенства и гармонии.

Возвышенное, по Гердеру, связано с прекрасным; оно есть его начало и конец. Более точного определения возвышенного Гердер не дал. Возвышенное присуще как внешней природе, так и морали и науке.

Учение Гердера носит на себе явное влияние Руссо, хотя у них есть и коренное расхождение в вопросе о превосходстве первобытного над культурой. В то время как Руссо признавал ее гибельной для человечества, Гердер придает ей, как мы видели, первенствующее значение в жизни общества. Гердер известен как выдающийся философ истории и как собиратель и глубокий ценитель произведений народного творчества в области поэзии. Он первый применил метод сравнительного исследования поэзии во всех ее формах и направлениях. На этих исследованиях заметно влияние Руссо.

---

[1] Музыке и танцам Гердер посвящает много внимания в четвертом «Критическом леске».

В мыслях Гердера о возвышенном много общего со взглядами Спинозы в произведении «Несколько разговоров о системе Спинозы». И еще в двух других сочинениях в духе Спинозы он так же, как и Спиноза, отрицал возникновение мира. Опубликование этих сочинений дорого стоило Гердеру—общественное мнение было не на его стороне. Кроме Спинозы и Руссо, Гердер часто ссылается и цитирует Лессинга. Эстетика и философия истории Гердера оказали сильное влияние на Гегеля.

ВИЛЬГЕЛЬМ ГУМБОЛЬДТ (WILHELM VON HUMBOLDT[1] 1767—1835)

К Гердеру[2] тесно примыкает В. Гумбольдт. Оба они образуют то направление, которое можно назвать объективизмом.

Гумбольдт, как все мыслители XVIII века, писавшие по вопросам искусства, усматривал его задачу в моральном воспитании общества. Больше того, Гумбольдт полагал, что именно его время понуждает искусство воздействовать на образование и укрепление характеров, так как внешние условия жизни и ее обычаи подвергаются коренным переменам; Гумбольдт имел в виду влияние Французской революции. Эта задача достигается, согласно взглядам Гумбольдта, тем, что искусство обращается не только к чувствам, но главным образом к воображению.

Сущность искусства заключается не в свойствах самого предмета, а в настроениях, которое он вызывает. Гумбольдт оспаривает популярное тогда положение эстетики о том, что искусство есть прекрасное воспроизведение прекрасного предмета (Баттэ, Мориц). Гумбольдт же полагает, что искусство не есть пассивное подражание (leidende Nachahmung) действительности, а самостоятельное, точнее, самодеятельное преобразование (selbstthätige Umwandlung) действительности при помощи воображения. Таким образом искусство есть изображение действительности через воображение (so ist die Kunst, die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft). Исследователь художественного произведения должен изучать свойства поэтического воображения (dichterische

---

[1] Wilhelm von Humboldt — Gesammelte Schriften, II Band, Berlin, 1904. Во втором томе имеются две работы, выражающие эстетические воззрения автора: 1) обстоятельный критический обзор эпоса Гете: «Герман и Доротея» и 2) анализ французского театра, главным образом актера Тальмы. Первая работа написана в 1797, вторая 1799 году.

[2] Исследователь эстетических воззрений немецкого классицизма— Otto Harnack («Die klassische Aesthetik der Deutschen» Leipzig, 1892 г.) утверждает, что В. Гумбольдт—преемник Шиллера в области эстетических воззрений. То обстоятельство, что они находились в близкой дружбе и постоянной оживленной переписке, еще не есть доказательство их идейной преемственности, хотя, разумеется, идейное родство между ними несомненно, например, поклонение античному искусству, но все же общий склад мировоззрения больше роднит В. Гумбольдта с Гердером. Р. Гайм—известный немецкий исследователь—писавший о Гумбольдте, Гердере, романтиках и о Гегеле также держится мнения, какое было высказано Гарнаком.

Einbildungskraft) и склад человеческих характеров во всем многообразии их возможных особенностей и различий, какие обнаруживает действительность. Характерны для Гумбольдта частые ссылки на реальный опыт.

Теоретик искусства находится в таком же положении к предмету своего исследования, как и натуралист. Это совершенно новая непривычная мысль для немецкой эстетики того времени.

Основная характеристика искусства, даваемая Гумбольдтом, та же, какая впоследствии сформулирована и обоснована Гегелем, а именно: соединение вполне индивидуального и совершенно идеального (в смысле общего), простейшего и высшего. Преимущество и особенность (спецификум) искусства заключается в его целостности и действии на настроение (Gemüth) в его преобразовании действительности через воображение. Все отрасли искусства находятся в близком родстве между собой, и каждый художник есть выразитель искусства вообще и в то же время специального, частного искусства. В разборе произведения Гете «Герман и Доротея» Гумбольдт отмечает две существенных, верных черты: 1) объективность, в том смысле, что личность автора, как будто совершенно незаметна в течении событий в произведении, и 2) близость к живописному стилю.

Изложив свои общеэстетические воззрения, Гумбольдт переходит к вопросам поэзии и других отраслей искусства. Интересно, что в живописи Гумбольдт в противоположность Канту выдвигает первостепенное значение колорита, а не рисунка.

Гумбольдт метко сравнивает приемы гомеровского и гетовского эпоса. Гумбольдт, как и все другие теоретики искусства XVIII века, восхищался античным искусством. Доротея не описывается как статический портрет, а показывается с первых же штрихов в действии, в движении, а именно: она выступает в качестве возницы, везущей больную женщину на телеге, запряженной волами; высокая фигура Доротеи идет рядом с волами, с палкой в руках. Гумбольдт характеризует художественные средства гетовского эпоса как простые и сильные.

Эпосом Гумбольдт называет такой род поэзии, который изображает действие при помощи рассказа, приводящего сознание в состояние живейшего чувственного созерцания. (Hiernach könnte man daher das epische Gedicht als eine solche dichterische Darstellung einer Handlüng durch Erzählung definieren, welche unser Gemüth in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten sinnlichen Betrachtung versetzt).

Трагедию Гумбольдт ставит ближе к лирике, признавая трагедию высшим видом лирики. Задача трагедии вызвать не Betrachtung, а Empfindung, не созерцание, а чувствование, и не при помощи рассказа, а действия. Эпос переносит центр тяжести на объект, читатель и слушатель эпоса растворяется в объекте, в трагедии же господствует субъект, согласно Гумбольдту.

Идиллия есть вид эпоса; ее цель—состояние, а не действие и не событие, а средство идиллии—описание.

Покой, который создается эпосом, проистекает из трех источников: 1) «беспартийность» (беспристрастность) созерцательного настроения, 2) слияние идеальности и единения искусства, 3) применение искусства как вида настроения.

Объективизм эстетики Гумбольдта, как и Гердера, оказал немаловажное влияние на эстетику Гегеля.

Гумбольдт обнаруживает свой выдающийся талант наблюдения художественных явлений в статье о французском театре. Гумбольдт жил некоторое время в Париже, усердно посещал театр и изучал свойства французской сцены, в особенности трагедию и лучшего трагического актера—Тальму. Гумбольдт признавал влияние Французской революции в игре Тальмы. Гумбольдт сравнивает и противопоставляет французскую и немецкую сцену и часто вынужден, вопреки националистическим симпатиям, отмечать преимущества первой. Французский актер заботится о пластичности и грации, а не только о выразительности своих движений. Французский актер кажется иностранцу неестественным, ходульным, между тем как французом его игра, воспринимается как вполне непосредственная, натуральная. Это происходит,—пишет Гумбольдт,—оттого, что каждая нация имеет свои представления об естественности, о природе.

Эта мысль верна, если только употребить более ясные исторические и социологические понятия: общественная формация и класс.

Попутно Гумбольдт, критикуя чрезмерное подчеркивание скульптурности и пластичности в игре французского актера, высказывает предпочтение живописи перед скульптурой, здесь уже обнаруживается та тенденция, которая сделала живопись доминирующей в изобразительном искусстве в капиталистическом обществе. Характерна для Гумбольдта мысль, что тщательное исследование театра какого-либо народа требует кропотливого ознакомления с его поэзией и национальной характеристикой.

Антропологическая тенденция проникает все эстетические изыскания Гумбольдта, что, разумеется, отдаляет его от Шиллера и приближает к Гердеру. По Гумбольдту, эстетика есть звено «философско-эмпирического знания людей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баумгартен—Эстетика. 2 тома написаны по-латыни и опубликованы в 1750—1758 гг.
2. Meyer—Anfangsgründ aller schönen Wissenschaften.
3. Moses Mendelsohn—Эстетические трактаты: Briefe über die Empfindungen.
4. Moses Mendelsohn—Статьи во II томе: Philosophische Schriften.
5. Лессинг—Гамбургская драматургия, русский перевод Минаева, изд. Вольфа.
6. Гете—Правда и поэзия моей жизни.
7. Лессинг—Лаокоон, перевод Эдельсона, изд. 1859 г.
8. Винкельман—История искусства древности.

9. Кожевников—Философия веры и чувства, глава о Гамане.
10. Гаман—Достопримечательности воззрений Сократа.
11. Иммануил Кант—Критика способности суждения, русский перевод Соколова.
12. Шиллер—Письма об эстетическом воспитании, перевод под редакцией Венгерова.
13. Шиллер—Наивная и сентиментальная поэзия.
14. Wilhelm von Humboldt—Gesammelte Schriften, II Band, Berlin, 1904. Впервые «Hermann und Durothea» опубликовано в 1799.
15. Herder—Kalligona.
16. Herder—Kritische Wâldchen. Plastik.
17. Р. Гайм—Гердер, его жизнь и сочинения. Перевод с немецкого В. Н. Неведомского. 2 тома. Москва, 1888.
18. Р. Гайм—Вильгельм фон Гумбольдт. Описание его жизни и характеристика. Перевод с немецкого. Москва, 1899.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЭСТЕТИКА ГОСПОДСТВУЮЩЕЙ БУРЖУАЗИИ

1. Метафизическая эстетика

К метафизическому направлению в эстетике относятся не только те мыслители, которые излагаются и разбираются в этой главе. Вся эстетика до второй половины XIX века (точнее до 40-х годов), за исключением отчасти эмпирической английской и французской эстетики, заслуживает название метафизической, и, разумеется, идеалистической. Однако можно выделить группу мыслителей первой половины XIX века под указанным названием, чтобы отграничить их от других направлений эстетики XIX века. Общие черты, объединяющие эстетиков метафизического направления, таковы: во-первых, истолкование искусства как воплощения сверхчувственного бесконечного мира в чувственном конечном явлении; во-вторых, тяготение к классическим традициям проникает не только эстетические воззрения Гегеля и Шопенгауэра, но даже и романтиков. Все они начинали, например братья Шлегели, с исследования и восхищения античной литературой и искусством.

Метафизическое направление в эстетике объединяет мыслителей, принадлежащих к различным идеологическим группировкам внутри буржуазии. В то время как Гегель—выразитель той части германской буржуазии первой половины XIX века, которая уверена в своем конечном торжестве над феодалами, Шопенгауэр—представитель той части вышеуказанной буржуазии, которая боится и не хочет борьбы. Оттого ли, что она пыталась безуспешно бороться и устала от борьбы, или боится даже начинать эту борьбу, ибо перед ней уже в туманной дали виднеется грозное движение ее смертельного врага и могильщика. В том или в другом случае Гегель есть выразитель прогрессивной части буржуазии, а Шопенгауэр—реакционной группы буржуазии.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ ГЕГЕЛЯ (HEGEL 1770—1881)

По Гегелю—искусство уступает первенствующее место философии и науке, как раньше религия уступила место искусству.

«В эту эпоху (т. е. когда дух достиг самосознания. *Л. З.*) появляется абсолютное искусство. Раньше оно было инстинктивной работой, которая, будучи погружена в наличное бытие, выходит из него и в него вникает; она не имеет своей

субстанции в свободной нравственности, а потому не имеет и свободной духовной деятельности для творящей самости. Позже дух возносится над искусством, чтобы достичь своего высшего выражения; а именно—чтобы не только сделаться рожденной из самости субстанцией, но чтобы сделаться этой самостью, изображая себя как предмет, не только произвести себя из своего понятия, но сделать формой самое свое понятие так, чтобы понятие и порожденное произведение искусства взаимно знали друг друга тождественными»[1]. Искусство остается, но уже не является главнейшим проявлением абсолютного духа. Тут Гегель впадает в противоречие с самим собой. Ведь религия есть способ проявления духа в представлениях, искусство—в чувственном образе, философия—в понятии. Казалось бы, что в согласии с основной концепцией Гегеля следовало искусство поместить на первую историческую или последнюю ступень, между тем как по Гегелю исторически первое место занимает религия.

Но здесь конструктивная схема Гегеля отрывается от того эмпирического материала, который он сам излагает, так как искусство на всех трех ступенях—символическое, классическое и романтическое—проникнуто религией, выражает «божественный дух». Абсолютный божественный дух, по Гегелю, реализует себя в процессе человеческой истории, поэтому искусство соприкасается не только с религией, но и с философией. Гайм полагает, что Гегеля интересует искусство преимущественно как религия искусства и как религиозное искусство. Гайм усматривает в эстетической системе Гегеля противоречие между ее энциклопедическим и диалектическим характером, приводящим, по мнению Гайма, к запутанным и неясным положениям. По мнению Гайма, гегелевская эстетика не пошла дальше Канта, Шиллера и Гумбольдта.

По мнению Гайма, в эстетике Гегеля содержится больше богословия, чем в философии религии. Гегель ищет отражение абсолютного в объективном художественном произведении. Позволительно не согласиться с Гаймом, так как Гегель преодолел чистый эмпиризм Гумбольдта, много противоречий его и субъективизм.

Художественная форма и содержание в эстетике Гегеля. Гегель считает название эстетики для своего курса неподходящим, так как это слово обозначает науку о чувственном восприятии вообще: он отвергает также название «каллистика»—учение о прекрасном, так как он намеревается исследовать не прекрасное вообще, а лишь прекрасное в искусстве. Поэтому лучше всего содержанию его курса соответствует название «философия искусства» или еще точнее «философия изящных искусств».

[1] Гегель—Феноменология духа, русский перевод Радлова, СПБ, 1913 г.

Гегель ставит прекрасное в искусстве выше прекрасного в природе, так как первое рождается и воспроизводится в духе, а поскольку дух выше природы, постольку прекрасное в искусстве выше прекрасного в природе. Даже какая-нибудь неудачная выдумка человека все же выше произведения природы. Природа составляет предмет обсуждения и изучения с точки зрения пользы, но с точки зрения красоты мы бессильны научно трактовать природу, так как у нас нет никакого критерия для этой цели.

«Wir fühlen uns bei der Naturschönheit zu sehr im Unbestimmten, ohne Kriterium zu sien und deshalb würde solche Zusammenstellung zu wenig Interesse darbieten».

(Vorlesungen über die Aesthetik, Einleitung, S. 5, Berlin, 1842.)

В противовес абстрактно-метафизическому классицизму XVIII века, рассматривавшего эстетическое сознание человека вне исторического процесса, Гегель вовлек эстетическую деятельность человека в сферу исторически-диалектического процесса. Это одна из существенных заслуг эстетики Гегеля. Для Гегеля искусство есть форма проявления самосознания и самоутверждения духа человека. Отсюда следует, что искусство, по Гегелю, образует единый процесс, в котором идея, сущность духа, содержание нераздельно с формой, в которой оно конкретизируется, воплощается. При этом сама форма подвержена диалектическому развитию вместе с содержанием.

Противоречие, утверждавшееся Кантом и Шиллером между Begriff или Inhalt, с одной стороны, и Sinnlichkeit или Scheinheit,— с другой, снимается, уничтожается в реальном процессе художественной деятельности.

Художественное произведение, представленное чувствам, должно заключать в себе идею... Она в своей форме показывает, что оно находилось в воображении человека, что оно обязано своим существованием его духу, его творческой деятельности, так что мы здесь имеем не непосредственный образ действительного предмета, а образ образа, бывшего в духе человека. Другими словами, художник должен давать не точную копию, фотографический снимок предмета, а художественное преобразование действительности.

Реальная действительность не может воспроизводиться с фотографической точностью и мертвенностью. Художник не копирует человеческого лица, позы тела, горных линий, ветвей и листьев деревьев совершенно такими, какими предметы являются в природе; художник усваивает лишь то, что вытекает из природы идеи, которую он желает воплотить в конкретной форме.

Незначительная, ничтожная идея не может получить величественного выражения.

«Никакое возможное искусство никогда не прикрывает незначительной мысли, низкой, холодной или нелепой, не вырабатывает из нее что-нибудь музыкально-хорошее и глубокое. Композитор может, подобно повару, расточить все прелести своего

искусства, но пословица останется справедливой, что из кроличьего мяса никогда не выйдет заячьего паштета» [1].

Важность идейного содержания, по Гегелю, не есть нечто лежащее вне художественного произведения. «Цель поэтического создания есть только осуществление изящного, наслаждение им. Итак, цель и ее достижения находятся в самом художественном произведении, как полном в себе и через то независимом. Артистическая деятельность не есть средство для результата, поставленного вне ее, это есть цель, которая сливается с собственным своим развитием» [2].

Эта мысль Гегеля должна быть истолкована не таким образом, что искусство подчиняется лишь имманентной закономерности, как ее понимают современные формалисты, а искусство, по Гегелю, есть момент всеобщего исторического процесса, становления абсолютного духа; поэтому здесь имманентная и трансцендентная закономерность совпадают, сливаются.

Художественное произведение действует,—думает Гегель,—через свое содержание, всякая художественная форма должна отвечать своему содержанию.

Содержание искусства есть идея, но не идея отвлеченная, а идея, имеющая индивидуальную форму конкретной действительности.

Недостатки художественной формы часто происходят от недостатков содержания. Искусство китайцев, египтян, индусов страдает недостатком выразительности, потому что неопределенная идея в них овеществлена. Художественная идея воплощена во всей целостности в процессе истории искусства при помощи различных ступеней и форм.

Царство изящных искусств есть царство абсолютного духа. Абсолютное становится объектом духа и познает его различия внутри себя самого.

В произведении искусства, являющемся целостным, неразложимым единством, нужно различать прежде всего содержание, значение, во-вторых, выражение и, в-третьих, степень их взаимного проникновения, насколько внешняя форма содействует выявлению внутреннего содержания [3].

Многообразие художественных форм вовсе не произвольно, характер художественной формы целиком обусловлен идейным содержанием, воплощенным в ней. Не всякая художественная форма пригодна для всякого идейного содержания или «духовных интересов», как выражается Гегель.

---

[1] Гегель—Курс эстетики, 2 книга, стр. 78.

[2] Там же, 2 книга, стр. 142.

[3] Dieser Auffassung nach haben wir also als die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Aeusseres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint in Aeusserem und giebt durch dasselbe sie zu erkennen, inden das Aeussere von sich hinweg auf das Innere hinweist. (Aesthetik, I, 27).

Die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjective Ungeschicklichkeit anzusehen ist, sondern dass die Mangelhaftigkeit der Form auch von der Mangelhaftigkeit des Inhalts herrührt. (Aesthetik, 1, 94).

Из приведенных выдержек ясно, что взаимная зависимость формы и содержания в искусстве абсолютна по Гегелю. Нам эта зависимость представляется не в абсолютном, а в относительном значении. Необходимо признать некоторую относительную самостоятельность за художественной формой, не в смысле ее независимости от социальной жизни, а лишь в смысле некоторой свободы в отношении содержания. Какие-нибудь узоры на ковре, на обоях, на тканях, на посуде, на стенах, узоры мороза на стекле, очертания облаков—хотя последние два примера взяты из вне художественной области, но они находятся в согласии с основной мыслью,—оказывают эстетическое воздействие на людей различных общественных формаций (например античная посуда и нам представляется художественной), различных общественных классов (царские и княжеские дворцы со всей их утварью и убранством нравятся рабочим и крестьянам). Натюрморты итальянские XVII века, голландские XVII века, русские начала XX века (например Грабаря «Груши» и другие) доставляли художественное наслаждение людям предыдущих эпох и в настоящее время нравятся, можно, не боясь впасть в ошибку, сказать, членам различных общественных классов.

Пейзажи голландские XVII века (обоих Рюисдалей, напр.), русские конца XIX века (Левитана) признавались их современниками, как и нами, высоко-художественными произведениями. Во всех трех упомянутых живописных жанрах—орнаменте, натюрморте, пейзаже—идейный момент хотя и не отсутствует, но сведен к минимуму; в них действует на зрителя ритм, гармония красок и симметрия линий, (гармония и симметрия составляют разновидности ритма), который свойственен как физическому, так и биологическому миру; поэтому их действие столь длительно, устойчиво. Этот разрыв между формой и содержанием играет однако временную роль и совпадает с такими периодами, когда новое содержание еще не нашло соответствующей формы.

Целый ряд мелодий старых песен сейчас использован для революционных песен. Старые стихотворные размеры отлично употребляются сейчас для революционного содержания. Старые дореволюционные художественные направления несомненные продукты капиталистического общества в различных его фазах—реализм и футуризм—используют в настоящее время, иногда весьма успешно, революционное пролетарское содержание.

Итак, художественная форма имеет сравнительно большую устойчивость и длительность, нежели содержание искусства, однако, не будучи ни вечным, ни неизменным, так как сама физическая и биологическая природа весьма изменчива; различие между природными и социальными изменениями состоит лишь в степени скорости их процессов изменений. Художественная форма имеет двоякую зависимость: от физико-биологической природы и социальной жизни, однако в гораздо большей мере от последней.

Безусловно не верно обратное положение, что художественная форма нейтральна для содержания, как стакан, в который можно без ущерба для содержимого влить либо воду, либо пенистое шампанское, либо противное лекарство.

Можно ли готический храм использовать для революционного клуба атеистов, будут ли здесь гармонировать содержание и форма? Можно ли бирже или банку придать форму фараоновой египетской пирамиды? Несуразность этого очевидна [1]. Точно так же нелепо было бы употреблять формы гомеровского эпоса для воспевания города или бурных потоков пролетарской революции, или применение форм византийской живописи и итальянских примитивов XIII и XIV веков для революционного плаката.

Форма и содержание образуют органический синтез, организм. Сердце, будучи вынуто из организма, еще продолжает некоторое время биться, но вскоре прекращает свою деятельность. Точно так же художественная форма, будучи отделена от своего «органического» содержания, еще может некоторое время служить другому содержанию, но вскоре должна отмереть.

Яркий пример представляет собой современный интимный театр, который рассыпается на наших глазах, так как исчезает прежняя буржуазная семейно-бытовая драма и придворно-аристократическая трагедия, которые создали современный театр.

Современный театр, поскольку он делает попытки возрождения, возвращается к формам античного греческого театра, вдохновлявшегося широкими общественными интересами.

Современный, как и античный, театр избавляется от живописной декорации, сосредоточивает все внимание на акте, вводит хор и оркестр, как постоянные компоненты спектакля, (напр., государственный русский камерный и государственный еврейский театры в Москве).

Учение Гегеля о форме и содержании находится в полном согласии с диалектическим методом; ф о р м а рассматривается как о б ъ е к т и в н ы й материальный фактор,—положение; с о д е р ж а н и е, идея, как с у б ъ е к т и в н ы й,—идея—идеологический фактор—противоположение; художественное произведение—примирение обеих противоположностей в высшем органическом синтезе. Гегель употребляет следующие выражения для данной мысли: «Untrennbare Einheit», «Einheit von Idee und Erscheinung», «Verwirklichung der Idee in einer besonderen Gestalt».

Гегель неоднократно повторяет, что задача художника о б ъ е к т и в и р о в а т ь с у б ъ е к т и в н о е.

Гегель замечает относительно Гете, что он имел неудержимую склонность объективировать весь свой внутренний мир; поэтому он всякое чувствование, настроение стремился облечь в поэтическую форму.

---

[1] Когда речь идет об архитектуре, то назначение постройки сближается с понятием «содержание».

Понятие Kunstschöne и Kunstform Гегель рассматривал в двояком и нераздельном значении слова, как форму созерцания прекрасного и как форму художественного творчества, идя наперекор кантовской традиции, хотя Гегель отлично сознавал, что состояние творчества гораздо богаче художественного созерцания.

Искусство как предмет науки. Все введение к «Эстетике» Гегеля[1] есть обстоятельная критика кантовской эстетики.

Гегель полемизирует против точки зрения Канта и Шиллера, согласно которой искусство есть посредник между разумом и чувственностью, свободой и необходимостью. Гегель далее упрекает сторонников такой точки зрения во внутреннем противоречии, заключающемся в том, что они заставляют искусство служить серьезной цели, между тем как искусство согласно кантовско-шиллеровской точке зреня есть лишь «видимость» и порождает иллюзию и обман. Если искусству ставятся серьезные задачи, то оно не может быть видимостью и иллюзией, а должно представлять истину. Если искусство есть видимость, то возникает сомнение, вопрос—думает Гегель—заслуживает ли искусство научного обсуждения. Гегель далее перечисляет доводы противников науки об искусстве: 1) искусство обращается к восприятиям, к воображению, к эмоциям и недоступно поэтому научному обсуждению; 2) свобода творчества, бесконечное многообразие и произвольность художественных форм ставят под сомнение возможность подвергнуть искусство научному рассмотрению, так как наука имеет своим предметом необходимость и закономерность.

Гегель усматривает в искусстве, как в философии и религии, средство выражения божественности, средство выявления глубочайших интересов людей и самопознавания духа.

Искусство превращает потусторонний сверхчувственный мир в чувственную конечную действительность, поднятую на ступень сознания. Здесь явно заметно влияние философии искусства Шеллинга, но Гегель иначе применяет вышеуказанное основное положение Шеллинга. По Гегелю, сверхчувственный мир, обнаруживаемый в искусстве, есть абсолютный дух, проявляющий себя во всем историческом процессе. По Шеллингу, сверхчувственный мир носит ярко выраженный спиритуалистический и даже мистический характер, т. е. оторван от реальной действительности, между тем как, по Гегелю, то же понятие выражает лишь сущность, основу, скрывающуюся в кажущихся случайностях и явлениях эмпирической действительности.

В немецкой комментаторской литературе считается общепризнанным, что Гегель стоит в таком же отношении к Шеллингу, как Аристотель к Платону. Некоторые даже утверждают, что Гегель сам сознавал это отношение.

---

[1] Гегель усердно посещал музеи Берлина, специально ездил в Мюнхен, Дрезден, Вену и Нидерланды для ознакомления с картинными галлереями.

Искусство, по Гегелю, облегчает постижение действительности. Это же обстоятельство делает искусство предметом науки. Искусство по Гегелю, как было уже отмечено, принадлежит прошлому, и именно поэтому—думает Гегель—оно может и должно стать предметом науки. Искусство более доступно познанию, нежели природа, так как оно само вышло из самопознающего духа—возражает Гегель противникам научного исследования искусства [1].

Исскуство приобретает свое истинное значение, сделавшись предметом науки.

Разнообразие художественных форм может стать предметом научного исследования, так как они сами являются лишь выражением развития духа, и потому они неслучайны, непроизвольны.

Художественное произведение—дитя своего времени, своего народа, поэтому от ученого искусствоведа Гегель требует основательного знания исторического процесса.

Все рассуждения Гегеля о возможности и необходимости сделать искусство предметом науки направлены против кантовского тезиса: «Науки о прекрасном нет, а есть только критика прекрасного; художественной нуки нет, есть только художественная критика».

Заслуживает особого внимания мысль Гегеля о том, что искусство творится не для тесного круга образованных людей, а для всей нации, не для научного познания, а для непосредственного воздействия на массы населения.

«In dieser Beziehung haben wir uns klar zu machen, dass Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern dass sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlicht und geniessbar sein müssen. Denn die Kunst ist nicht für einer kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter sondern für die Nation im Grossen und Ganzen da. Was aber für das Kunstwerk überhaupt gilt, findet auf die Aussenseite der dargestellten geschichtlichen Wirklichkeit gleiche Anwendung. Auch sie muss uns, die wir auch zu unsere Zeit und unserem Volke gehören, ohne breite Gelehrsamkeit klar und erfassbar sein, so das wir darin heimisch zu werden vermögen und nicht vor ihr als vor einer uns fremden und unverständlichen Welt stehen zu bleiben genötigt sind (Aesthetik, I, 343)

Понятие прекрасного. Гегель, как и Кант, строго различает целесообразное, полезное, истинное и прекрасное. Познание и желание абстрактно противопоставлены объектом, в практической деятельности субъект определяет объект. Однако это

[1] Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfniss, als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern was Kunst sei wissenschaftlich zu erkennen.

лишь видимая противоположность, тогда как на самом деле между обоими моментами есть тесное взаимодействие, по Гегелю.

Прекрасное есть такое взаимодействие субъекта и объекта, где обе стороны свободны. Но свобода эта лишь видимость (Schein), за которой скрывается необходимость. Здесь налицо модификация мысли Шиллера о преодолении необходимости и превращении ее в свободу в искусстве и роли художественной видимости.

Отношение зрителя к искусству, по Гегелю, как и по Канту, чисто созерцательное, непрактическое, «незаинтересованное», если употреблять термин Канта.

«Предмет искусства,—думает Гегель,—должен быть рассматриваем сам по себе, в своей независимой предметности. Без сомнения, человек понимает его, но чисто созерцательно, умственно, а не практически, он не имеет никакого отношения ни к желанию, ни к воле. Зрение—чувство без желания... Другое чувство, также с теоретическим характером, есть слух» [1].

«А в представлении подобной живой действительности искусство совершенно переменяет нашу точку зрения на нее, сначала оно сокрушает все узы практической жизни, связывающей нас с предметом, и ставит нас лицом к лицу, с о в е р ш е н н о в с о з е р ц а т е л ь н о е п о л о ж е н и е (подчеркнуто мною. *Л. З.*). В то же время оно лучшим образом отнимает наше равнодушие, обращает наше внимание, занятое другими предметами, на представляемое положение, которое, чтобы быть понятным, требует сосредоточения на себе наших взоров. Скульптура в особенности своими идеальными произведениями естественно разрушает практическое сношение с зрителем, потому что ее произведения не являются принадлежащими к действительности. Живопись, напротив, с одной стороны, представляет нам мир, среди которого мы живем. Но, с другой стороны, она разрывает все нити, которые нас удерживают там. Она заставляет молчать нужды, наклонности, симпатии или антипатии, привлекающие нас к действительным существам или удаляющие от них, в то же время сближая нас с предметами, которые имеют цель в себе самих и собственную жизненность» (Гегель, «Курс эстетики», кн. II, стр. 128—129) [2].

Макс Шаслер полагает, что гегелевское понятие Kunstform—художественная форма—употребляется Гегелем в двойственном смысле, als Form der schönen Anschauens (форма созерцания прекрасного) и als Form der künstlerischen Produktion (форма ху-

---

[1] Г е г е л ь.—Курс эстетики, русский перевод, кн. 1, введение, стр. 16—17.

[2] Здесь Гегель целиком присоединяется к знаменитому тезису Канта о незаинтересованности эстетического суждения. Я подвергала его критике в моей работе: «Опыт марксистской критики эстетики Канта». Гиз, 1927.

Общественное значение искусства, по Гегелю, так велико, что оно искупает те великие жертвы нищеты и угнетения, благодаря которым существует искусство. Античное как и современное искусство сопряжено с громадными расходами государства на содержание академий, музеев, выставок, художников. Однако Гегель вопреки Руссо полагает, что существование искусства оправдывает все эти издержки общества.

дожественной продукции). Задача искусства—«овеществление прекрасного в самой внешней стихии». «Сущность идеи прекрасного состоит в том, чтобы она как создание искусства проявлялась во внешности, прямо открывалась чувствам и воображению».

«Цель поэтического создания,—пишет Гегель,—есть только осуществление прекрасного и наслаждение им. Итак, цель и ее достижение находятся в самом художественном произведении. как в полном в себе и через то независимом. Артистическая деятельность не есть средство для результата, поставленного вне ее; это есть цель, которая сливается с собственным своим развитием» (Гегель, «Курс эстетики», кн. II, стр. 142). Здесь Гегель выступает против морализирующего искусства.

Гегель, в полном согласии со своим методом, признает, что искусство не во все эпохи одинаково сильно и ярко выявляет «идею прекрасного», решает свои задачи. «У каждого искусства есть своя цветущая эпоха, своя точка совершенства; потому что произведения искусства суть произведения духа, следовательно, не прямо совершенны в своем виде, как произведения природы». Но из этого положения Гегель не делает вывода, что художественное произведение есть только чувственный предмет, напротив, им отчетливо выявлена мысль: «Создание же искусства есть не простой чувственный предмет, а вместе с тем проявление ума в каком-нибудь чувственном предмете» [1].

Искусства имеют начало, развитие, совершенство и, наконец, они растут, цветут и перерождаются [2]. Но на всех ступенях развития искусство имеет, по Гегелю, одно назначение: «представить воображению и чувствам истину так, как она есть, в ее целости, в гармонии с миром действительным, видимым. А как это явление должно совершиться в сфере вещественных представлений искусства, то эта совокупность, только самоотрешенная в своей истине, развивается в разряд отдельных моментов» [3]. Та же мысль еще яснее формулируется Гегелем таким образом: «Цель искусства, первоначальная его потребность есть: производить для глаз понятие, родившееся в духе, проявить это понятие, как свое собственное создание, так же, как и языком человек сообщает свои мысли и делает их понятными другим».

Только в языке средство сообщения есть просто знак, а потому что-то чисто внешнее и произвольное для идеи... «Значит, по Гегелю, искусство есть средство взаимного общения».

Наиболее интересное определение красоты Гегель находит у Гете и считает, что Мейер положил его в основу своей истории пластических искусств в Греции. Гегель подробно останавливается на определении характерного у Гирта, повидимому, разделяя отчасти его мысль. Понятие «характерное» заключает в себе не только прекрасное, но и безобразное, как предмет искусства.



[1] Гегель—Курс эстетики, кн. I, стр. 16.
[2] Там же, стр. 7.
[3] Там же, стр. 18.

Гегель здесь, как и во всех остальных вопросах искусства, находится под сильнейшим влиянием Гете [1].—«Высшая цель греческого искусства была выразить значительное, высший результат—выявление прекрасного».

В гетевском определении Гегель усматривает два момента: содержание и форму выражения его.

Три основные мысли Гегеля таковы:

1) Художественное произведение не есть продукт природы, а человеческой деятельности.

2) Оно создано для человека, для его чувства по преимуществу и черпается в его чувственности (Sinnlichkeit).

3) Оно заключает цель в самом себе.

Гегель, доказывая первый тезис, повторяет свою излюбленную мысль о превосходстве искусства над природой; по Гегелю, даже ландшафт в живописи лучше ландшафта натурального. Гегель так же, как и Кант, подчеркивает необходимость значительной технической выучки, но также таланта и гения.

Гегель, развертывая второй тезис, полемизирует против того направления эстетики, которое сводит чувство прекрасного к ощущениям; психологическая эстетика, по мнению Гегеля, сосредоточивает свое внимание на поверхностных и случайных явлениях.

Далее Гегель утверждает, что нужно исходить из анализа самого художественного объекта, времени и места его происхождения, индивидуальности художника и технических достижений искусства.

Непосредственность, чувственность и видимость в искусстве— не то, что во внешней природе; она стоит посредине между непосредственной чувственностью природы и отвлеченной мыслью.

Искусство еще не чистая мысль и уже не материальное бытие природы. Поэтому только зрение и слух, а не другие органы чувств, являются носителями художественных восприятий. Искусство одухотворяет материальное, чувственное и духовное в нем материализируется.

Отсюда Гегель делает правильный вывод, что процесс художественной творческой деятельности содержит моменты непосредственной чувственности, отвлеченного мышления и технические навыки в обработке материалов. Художественное творчество не есть механическое соединение указанных элементов, а представляет неразложимое единство (untrennbare Einheit). Первый момент есть творческая фантазия, которая есть природный талант, необходимый для художника.

Гегель разъясняет детально свой третий тезис—искусство заключает свою цель в самом себе. Прежде всего он резко отвергает как задачу искусства—подражание природе. Художнику незачем удваивать природу, а он должен черпать из глубины человеческого духа. В сущности задача точного и полного подра-

---

[1] Можно, не боясь преувеличения, сказать, что на каждой десятой странице «Эстетики» Гегеля упоминается имя Гете.

жания природе не доставляет большого удовольствия, и здесь Гегель определенно ссылается на Канта, которому чрезмерное подражание природе также не нравилось. Человеку больше подобает радость от того, что извлекается из недр собственного духа.

Кроме того, принцип подражания природе приводит лишь к формальным принципам вкуса, к безразличию к содержанию: был бы только хорошо воспроизведен предмет. Такой принцип глубоко чужд Гегелю. Далее задача подражания природы выдвигает на первый план субъективный вкус, так как каждому художнику предоставляется решать, что достойно подражания. Только скульптура и живопись еще допускают некоторую возможность подражания природе, но в архитектуре, поэзии и музыке—думает Гегель—даже не может быть непосредственного подражания природе. Подражание способно дать «Kunststücke» (кунстштюки), а не «Kunstwerke» (художественные произведения). Подражание может быть лишь правилом, а не целью для искусства.

Содержанием искусства может стать все, что занимает человеческий дух.

Гегель перечисляет три задачи, которые обычно навязываются искусству: 1. смягчение и устранение необузданных желаний; 2. очищение страстей, моральное усовершенствование и 3. поучение. Гегель отвергает указанные цели, если они поставлены извне, случайно. Из собственной же сущности искусства вытекает самопознание человека, его общего духа, следовательно искусство— первый учитель людей.

Если поучение в нем выражено explicito непосредственно, как отвлеченное положение, прозаическое размышление, без конкретных чувственных форм, то оно нарушает самую сущность художественного произведения, когда оно становится лишь средством для какой-либо цели. Сущность искусства есть вопрос, обращение к другому человеку, его настроению, словом, средство духовного общения.

Система искусств, по Гегелю, образует лестницу все увеличивающейся духовности, все большего приближения к чистому духу. Архитектура — кристаллизация; скульптура — органическое оформление материи в ее чувственной пространственной целостности; живопись—красочная поверхность и линия; музыка есть переход от пространства к времени, и на вершине лестницы искусств стоит поэзия. Формальные моменты—общие для всех искусств—суть симметрия и гармония.

Симметрия есть одинаковое сочетание двух несовпадающих форм, как, например, парные органы животного и человеческого организма. Гармония есть согласие качественно различных элементов, какова гармония цветов, тонов и т. п. Эти необходимые условия красоты имеются в природе, но они служат предпосылками или зародышами, из которых может развиться прекрасное в искусстве.

Гегель отмечает, что понятие красоты может быть условно, как, например, французский классический вкус. Он порицает Вольтера за то, что он думал, что французы усовершенствовали греческий вкус и считали себя выше эллинов в области поэзии. Гегель иронизирует над приспособлением французского искусства XVII и XVIII века к придворным вкусам и временным интересам данного правительства.

Прекрасное в природе. Гегель не находит в природе воплощения идеи прекрасного. Под идеей Гегель разумеет понятие, которое стало действительностью, поэтому идея прекрасного не отвлеченное понятие прекрасного, а реально воплощенное понятие прекрасного. Но понятие прекрасного может стать действительностью, т. е. идеей лишь в духе, в самосознании. В природе только человек есть сознающее себя существо, поэтому только он воплощает идею прекрасного. Животные несколько приближаются к человеку в смысле реализации прекрасного. Растения же, минералы и кристаллы, хотя выявляют закономерность, регулярность, гармонию и симметрию и единство в многообразии, тем не менее они существуют не для себя, nicht an und für sich, и поэтому не воплощает идеи прекрасного. Прекрасно лишь то, что намеренно порождает созвучие прекрасного в других подобных существах. Если это еще можно думать о животных, то такая возможность исключается для других предметов природы.

Идеал или предмет искусства—действительность, освобожденная от случайностей и представленная как живая индивидуальность.

Идея есть понятие, превращенное в действительность. Прекрасное есть чувственное проявление идеи.

Гегель отрицал прекрасное в природе не потому, разумеется, что он лишен был чутья к этой сфере прекрасного. Отрицание прекрасного в природе диктуется сущностью его миропонимания; оно строго гармонирует с основной мыслью Гегеля, заключающейся в том, что абсолютный дух достигает своего подлинного бытия, всей полноты бытия через деятельность и творчество человеческого духа. «Прекрасное в природе,—говорит Гегель,—проявляется лишь как отражение прекрасного в духе».

В современной эстетике продолжает эту мысль Гегеля французский писатель по вопросам эстетики и искусства—Лалло. Он пишет: «С эстетической точки зрения, природа богата лишь тем, что наше искусство ссудило ей». Другими словами, современный культурный человек воспринимает природу сквозь призму знакомого ему искусства. Например, при созерцании прекрасного вида природы, мы иногда восклицаем: «настоящий Левитан или подлинный Шишкин» или еще что-нибудь в этом роде.

Еще раньше Лалло такую же мысль высказывал Оскар Уайльд со свойственной ему яркой парадоксальностью: поэты научили людей ценить красоту зари и соловьиного пенья.

Однако Лалло глубоко ошибается, когда категорически утверждает следующее: «Чувство природы», отказываясь от всякого выбора между предметами, от различения красоты и безобразия, представляет собою «чувство анэстетическое». Если желательно при этом сохранить термин «красота», то придется говорить уже об «анэстетической красоте природы»[1]. Лалло еще вводит термин «псевдо-эстетическая красота природы». «Анэстетическая красота природы» обозначает утилитарное и целесообразное в противовес псевдо-эстетической красоте природы—прекрасной по аналогии с искусством.

Физическая и органическая природа может доставлять нам глубокое эстетическое наслаждение, когда некоторые комплексы ее предметов, как зелень, вода и солнечный свет находятся в таком сочетании, которое подчинено законам ритма—рокот моря, звон ручья, щебетанье птиц; гармонии и симметрии—яркость линий и красок, их чистота, как, скажем, в восходе и закате солнца и многого, и многого другого.

Для диалектической эстетики, как для всего диалектического миропонимания, природа и история, т. е. человеческая деятельность, пронизаны одной закономерностью. Диалектическая методология предохраняет нас и от односторонности другого характера, которая имеет своим выразителем Рескина, согласно воззрениям которого создания чисто человеческого творчества могут быть только безобразными.

Все художественные формы, признанные прекрасными, заимствованы сознательно или бессознательно из неисчерпаемой сокровищницы природы, думает Рескин. Данное выше объяснение избавляет нас от надобности отвести все творчество на долю природы, как и наоборот. Однако между Лалло и Гегелем даже в этом вопросе, в котором Лалло, казалось бы, всего ближе подходит к Гегелю, есть существенное различие. По Лалло, эстетическое в искусстве создается «техникой»—подлинное выражение Лалло—а, по Гегелю, не только техникой, но именно органический синтез формы и содержания образует предмет эстетического созерцания.

Страдание в искусстве. Огромный интерес представляют мысли Гегеля о моменте страданий в искусстве. Он истолковывает слова Шиллера: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst» не в таком смысле, что серьезность жизни противопоставлена радостному искусству, а в том, что страдание, воспроизведенное искусством, просветляется и примиряет с собою зрителя. Стон и крик радости или боли сами по себе еще не составляют музыки, но, будучи выражены музыкальной мелодией, они вызывают мысль о том, что стоит страдать, чтобы издавать такие звуки.

Романтики довели момент важности страдания и радости в искусстве до принципа «смех сквозь слезы».

В этом же находит свое оправдание ирония романтиков.

[1] Лалло—Введение в эстетику, Москва, 1915.

Художественное изображение физических страданий возможно лишь в самой ограниченной степени,—правильно думает Гегель.

Интернациональный и национальный характер искусства. Гегель осуждает тех художников, которые сообщают национально-ограниченный характер общим идеям, состояниям и типам, например изображают Адама, Еву, Авеля, Каина, как немецких или даже еще уже нюрнбергских бюргеров. Но Гегель также резко порицает и тех художников, которые придают своим героям такой расплывчатый космополитический характер, что они перестают быть ясными и понятными, т. е. утрачивают основное необходимое условие художественного восприятия. Художественные произведения должны сохранять колорит места и времени, не утрачивая притом возможности быть доступными пониманию вне их времени и места. Равновесие между указанными двумя крайностями сумели соблюсти Шекспир и Гете, по мнению Гегеля.

Понятие возвышенного. Кроме понятия прекрасного, этсетика Гегеля содержит, подобно кантовской системе, понятие возвышенного. Гегель полагает, что Кант очень интересно разграничил понятия прекрасного и возвышенного; он сочувственно излагает и цитирует § 20 «Критики способности суждения» Канта [1]. В отличие от Канта Гегель не сводит возвышенное к чисто-субъективному состоянию, к игре воображения с идеями разума. Гегель усматривает возвышенное в абсолютной субстанции, в бесконечности, обнаруживающейся в конечном. Здесь больше чем в других вопросах заметно влияние Шеллинга на Гегеля.

Идеал прекрасного Kunstideal, по Гегелю, есть гармоническое сочетание внутреннего и внешнего—Inhalt und Form; возвышенное же есть такое произведение человеческого духа, в котором внешняя форма подчинена требованиям внутреннего содержания, Bedeutung доминирует над Gestalt. Интересно, что при рассмотрении возвышенного Гегель употребляет несколько иные термины, не Inhalt und Form, a Bedeutung und Gestalt вероятно для того, чтобы резче подчеркнуть различие понятий прекрасного и возвышенного. Как классический пример возвышенного в поэзии, Гегель приводит псалмы Давида; противопоставление ничтожества человека и могущества всеединой субстанции бога возвышенно; здесь Гегель опять согласен с Кантом. Возвышенное свойственно восточному пантеизму и христианству.

Художник. Проблема художественного творчества распадается, по Гегелю, на три вопроса: 1. Что такое гений и вдохновение. 2. Какова объективная значимость творческой деятельности. 3. Каков характер истинной оригинальности.

1) Гегель полагает, что творческая фантазия, которую нужно отличать от пассивного воображения, есть основная отличительная особенность художника. Творческая фантазия невозможна без наличия дара наблюдать действительность и исключительной способности запечатлевать и сохранять в памяти многообразные

---

[1] «Aesthetik», кн. I, стр. 455.

картины действительности. Особенную восприимчивость художник должен проявлять к внутреннему миру людей, к страстям и настроениям и к тому, как они проявляются во внешней действительности. Гегель считает наивностью думать, что художник не размышляет над содержанием своей творческой фантазии, и что художник якобы не сознает, что творит. Однако художник не может превращаться в философа без риска убить свои творческие художественные активности. Созидание синтетических образов из раздробленных обрывков впечатлений, настроений и есть художественное вдохновение.

Субъективный процесс художественного творчества объективируется в искусстве. Гегель отрицал, что в сознании художника имеется сокровенная глубина, не поддающаяся художественному оформлению; напротив, лучшее, что может дать художник, заключено без остатка в его произведении.

Гегель различает индивидуальную манеру, стиль и оригинальность художника.

К манере художника Гегель относит случайное индивидуальное своеобразие, вносимое художником в его произведение. Манера может превратиться в такую чрезмерную субъективность которая приходит в противоречие с художественным идеалом, в особенности если манера художника закосневает, непрерывно повторяясь. Манера выражается в исполнении замысла, в трактовке красок, светотени, письма.

Большое значение имеет богатство личной жизни художника.

Для художника одинаково необходимы как гений, так и талант. Гений есть общая способность к художественному творчеству, талант есть способность к данному частному виду художественной деятельности. И та и другая способность даются человеку от природы. Для научной и религиозной деятельности человеку не нужно ничего, кроме воспитания, образования и прилежания. С искусством обстоит существенно иначе, оно требует специфического предрасположения, которое дается от рождения. Таким образом Гегель защищает кантовскую точку зрения на художественный гений.

С вдохновения Гегель срывает мистический покров; то живое беспокойство художника, побуждающее его искать там и сям материал, темы и сюжеты, еще не есть вдохновение. Оно замечается лишь тогда, когда уже в сознании художника накоплен материал для построения образов, и та концентрация всех сил художника, не дающая ему оторваться от суммированных образов, и есть художественное вдохновение.

2) Художественное творчество приобретает объективную значимость не обязательно тогда, когда оно воспроизводит реальную действительность, но главным образом тогда, когда оно воплощает an und für sich vernünftig, т. е. «разумное для себя», когда все создание, «душа» художника целиком запечатлена в его произведении, причем, разумеется, душа эта должна быть великой, как у Гете и Шиллера.

3) Под стилем Гегель понимает совсем не то, что разумеется под этим понятием в настоящее время. Правда, и доныне не дано общепризнанного определения стиля, но все же почти все сходятся на том—включая и формальную школу—что стиль есть некая совокупность формальных признаков, воплощающих в целом некоторую культурную эпоху со всеми ее бытовыми, умственными и художественными проявлениями. По Гегелю же, стиль отождествляется с художественным жанром (Kunstgattung), если стиль трактуется с объективной стороны, или с манерой, если он трактуется с субъективной стороны, при этом Гегель ссылается на французскую поговорку: Le style c'est l'homme.

Гегель приводит следующие примеры: в музыке различаются церковный и оперный стиль, в живописи исторический и жанровый стиль. Недостатки стиля выражаются в том, что одной отрасли искусства (Stilart), скажем, живописи навязываются такие способы исполнения, которые свойственны скульптуре, как, например, у Рафаэля Менгса в его картине «Аполлон с музами» или в картинах Карстенса.

Гегелевское определение оригинального чрезвычайно интересно и ценно. Совпадение глубокой индивидуальности художника с подлинной объективностью воспроизведения (mit der wahren Objectivität der Darstellung), единство субъективного и объективного есть оригинальность. Ни в коем случае не следует смешивать оригинальное с произвольным. Гегель пользуется этим различением для того, чтобы разоблачить произвольность, неоригинальность романтической иронии и юмора. Шекспир был истинным юмористом,—думает Гегель,—а Жан-Поль занимался лишь внешним сопоставлением вещей, между которыми не было никакой внутренней связи, и выдавал эту бесплодную деятельность за юмор и иронию.

Точно так же и Гегель порицает Фридриха Шлегеля за искусственные сравнения и образы, употребляемые в его стихах[1].

Гегель столь же строго относится к наиболее почитаемому им поэту—к Гете. Гегель находит, что хотя «Götz von Berlichingen» всеми расхваливается как действительно оригинальное произведение, оно тем не менее содержит некоторые черты, противоречащие понятию оригинальности. К таковым Гегель относит такие черты, которые не вытекают из существа трактуемого предмета, а навязаны произведению идеями людей данного времени; например, в указанном произведении Гете Гегель находит некстати изложение педагогических идей Базедова, хотя бы и в живом диалоге между отцом и сыном. Итак, оригинально такое творчество, которое целиком овладевает предметом, определяется только им, а не посторонними влияниями и открывает в нем ранее неизвестные стороны. Поэтому истинно оригинальны Гомер, Софокл, Шекспир и Рафаэль (как раз относительно последнего

[1] Тика—другого влиятельного представителя немецкого романтизма—Гегель упрекает в презрении к публике.

современные искусствоведы, например, Мутер, утверждают, что Рафаэль не очень оригинален).

Основной принцип гегелевской философии заключается в утверждении «самодвижения», саморазвития абсолютного духа через природу к человеческому духу, в котором дух познает себя. Природа есть, по Гегелю, объективный дух, человеческая история—субъективный дух. Красота, воплощенная в искусстве, есть одно из проявлений субъективного духа. «Искусство есть выражение духа и духа, достигшего высшей степени своего развития». Что же касается красоты природы, то ее Гегель исключает из эстетического рассмотрения. Анализ красоты производится Гегелем не в плане расчленения созерцания, восприятия прекрасного, а лишь в плоскости рассмотрения художественного объекта, эстетика совпадает с философией искусства, по Гегелю.

Философия искусства превращается у Гегеля в схематическую конструктивную историю искусства, в которой имеется три фазы развития: символическая, классическая и романтическая. Гегель истолковывает архитектуру, которая, по его мнению, есть древнейшая отрасль искусства, как символическое искусство, пластику как классическое искусство, живопись, музыку и поэзию как романтические искусства. Между тем он сам излагает в разделе классического искусства поэзию. Гегель остается частично верен классическому художественному идеалу XVIII века, ставя вместе с Винкельманом, Кантом и Шиллером классическое искусство превыше всех художественных идеалов—классическая скульптура и классическая трагедия равно восхищают Гегеля. Но, следуя за Гете, Гегель воздает должное готическому стилю.

В символическом искусстве единство содержания и формы еще не найдено, в классическом—оно налицо, а в романтическо-готическом—уже утеряно, так как религиозная бесконечность не умещается в какой-либо форме.

Органический недостаток гегелевской системы эстетики проистекает из общей его концепции: весь эмпирический материал должен быть во что бы то ни стало втиснут в прокрустовом ложе трехчленного деления процесса развития. Макс Шаслер—автор книги по истории эстетики—правильно полагает, что гегелевское противопоставление пластического или классического и живописного романтического имеет в своей основе шиллеровское деление искусства на наивное и сентиментальное.

Баумлер полагает, что Гегель синтезировал шиллеровскую активность и историчность с гетевской пассивностью и гармоничностью. Шаслер и Баумлер правы в том, что Гегель в самом деле удержал в своей системе шиллерово-шеллинговское противопоставление наивного (классического) и сентиментального (романтического).

Под символическое искусство подводится Гегелем все египетское и азиатское искусства; под классическое—все эллинское и греко-римское искусство; под романское—западноевропейское и византийское искусство.

С этим же делением совпадают три вида стиля—строгий, идеальный и грациозный.

В описании этих стилей Гегель обнаруживает тонкую наблюдательность, которой современные формалисты могли бы позавидовать.

Таковы общие взгляды Гегеля на природу искусства вообще. Но Гегель полагает, что вещественный мир искусства есть система частных искусств. Поэтому Гегель подвергает детальному анализу каждую отрасль искусств в отдельности.

Гегель, как известно, незаметно впал в противоречие с самим собой, когда вторую фазу развития искусства—классическую греческую пластику и архитектуру—Гегель возвеличил как непревзойденную ступень искусства. Это противоречие объясняется не нечувствительностью к собственным противоречиям, а более глубокими причинами. Гегель, как и Винкельман, недаром, не из чисто формальных соображений и оценок, возвеличил греческое искусство. Гегель ставил превыше всех других воплощений духа именно государство. Классическое искусство, сознательно служило государству—городу, греческому полису. Греческий художник намеренно обслуживал не частные интимные потребности отдельного лица, его жилища, его утвари—это возникло лишь в IV—III веке до нашей эры, а потребности всего города-государства своими монументальными храмами и статуями, своими трагическими трилогиями и шумными веселыми комедиями. Кроме того, Гегелю чудилась в греческом полисе гармония общественных объективных и моральных субъективных интересов.

Творческая индивидуальность художника нуждается для своей деятельности в определенной «духовной»—мы бы теперь сказали—социальной, идеологической среде.

«Можно говорить о состоянии образования, наук, религиозного чувства, или также финансов, правопорядка, семейного быта и других сторон жизни. Все эти стороны составляют на самом деле формы того же духа и содержание, которое в них выражается и осуществляется»[1]. Другими солвами, Гегель понимает под содержанием художественного произведения не сюжет, а мировоззрение, как было уже отмечено выше.

В системе частных искусств, в особенности в анализе голландской живописи, в вопросе о вырождении эпической поэзии Гегель с гениальной ясностью приводит ряд убедительных примеров социальной обусловленности искусства в целом, неделимого единства форм и содержания.

Система частных искусств. Классификация искусств, по Гегелю, происходит не по материалу, который оформляется художником, а по органам чувств, которыми вопринимается искусство—по зрению и по слуху. К первой категории естественно относятся так называемые изобразительные или пространственные искусства, ко второй—музыкально-словесные искусства. Развитие

---

1 «Aesthetik», кн. I, стр. 225.

и смена форм и стиля искусства происходит согласно диалектическому развитию абсолютного духа. Смена художественных форм протекает вместе со сменой религиозных мировоззрений— пантеизма, политеизма и монотеизма.

В символическом искусстве преобладает архитектура, так сказать, более натуральная, материальная отрасль искусства, потому что на этой стадии дух еще всего дальше от самопознания. В классическом искусстве доминирует скульптура, изображающая по преимуществу человека, так как на этой ступени развития дух уже сосредоточен на самом себе. В романтическом или христианском искусстве дух достигает своей высшей фазы развития— созерцает себя в самом себе, поэтому здесь искусство всего более одухотворено в живописи, музыке и поэзии. Эта высшая стадия развития духа в искусстве происходит, по Гегелю, в ущерб совершенству искусства. Именно классическое искусство Гегель признает непревзойденным идеалом искусства, так как в нем содержание и форма находятся в полной гармонии. Танец и садоводство составляют по Гегелю несовершенное искусство (unvollkommene Kunst), вероятно, потому, что они, по мнению Гегеля, в недостаточной мере способны выразить идею, диалектику абсолютного духа. В этом Гегель—думается нам—ошибается, так как сады Ленотра и парки английские, гавоты и менуэты или современные фокстроты не хуже живописи и пластики выражают мировоззрение, дух, культуру данного общества или класса.

Относительно архитектуры Гегель согласен с Фридрихом Шлегелем, что архитектура есть замерзшая музыка, потому что оба эти искусства опираются на гармонии отношений, приводимых к числам. Но в архитектуре Гегель ценит не только внутреннюю пропорциональность, но и ее сообразность с климатом, местом и окружающим пейзажем. Далее Гегель дает подробное формальное описание восточной (символической), греческой (классической) и готической (романтической) архитектуры, заимствованное у Гирта («История архитектуры») и отчасти у Винкельмана и Мейера. В отличие от Винкельмана и в согласии с Гете, Гегель восхищается готической архитектурой, подчеркивая ее «возвышенный» характер.

В своих суждениях об архитектуре Гегель находился под значительным влиянием Гете. Замечания Гегеля о развитии колонны соответствуют отчасти и современным данным истории искусств. Колонна, по Гегелю, начинается формою, заимствованной в природе, превращается в столб, принимает правильную геометрическую форму, но она всегда сохраняет нечто, напоминающее органическое, чаще всего растительное царство.

В современной искусствоведческой литературе можно встретить мысль, что колонны, имеющие человеческую форму и несущие тяжесть фронтона и крыши, как кариатиды или готические сухопарые статуи, не заслуживают одобрения. Эта мысль восходит к Гегелю.

Символическая архитектура Востока выражала религиозные верования, так как на Востоке почиталась под разными формами всемирная сила жизни в природе, то ее архитектурное выражение имело такие монументальные и мало дифференцированные формы. Восточная архитектура, по мнению Гегеля, не ставила себе практических целей, поэтому он называет ее независимой. Классическая или греческая архитектура, по мнению Гегеля, строилась лишь как прибежище для скульптурных оформлений духа и называется зависимой. Романтическая архитектура осуществляет оба эти характера. К области архитектуры Гегель относит также и садоводство. Гегель подробно описывает три главных архитектурных стиля Греции. Греческая архитектура создавала преимущественно общественные здания—храмы; римляне же воздвигали роскошные частные сооружения,—виллы, дворцы, сады, а общественные постройки имели чисто утилитарное назначение, как бани, водопроводы, катакомбы, базилики. Еще подробнее рассматривает Гегель три стиля христианской архитектуры—романский, византийский и готический, отдавая явное предпочтение последнему. По Гегелю, готический храм лучше других выражает религиозный пафос и стремление вознестись в высь.

Скульптура подвергается Гегелем также тщательному анализу. Задача скульптуры представить дух разлитым на поверхности тела, дух, неотделимый от тела. Главный предмет скульптуры—человек. Поэтому Гегель подробно разбирает составные части человеческой телесной формы и уделяет много внимания вопросу о греческом профиле.

Наслаждение скульптурой может родиться только из рассуждения, из образованности, из частных наблюдений. Скульптура должна закреплять не мимолетные выражения чувств и настроений, а более устойчивые душевные проявления, и притом не только в лице, но и в форме и положении тела. Скульптура занимает центральное место в классическом искусстве, и есть, по Гегелю, настоящее искусство классического идеала.

Гегель детально описывает греческую красоту головы, глаза, уха, рта, подбородка; он придает также большое значение форме и трактовке одежды. Гегель отдает преимущество греческой одежде перед современной, так как первая не скрывает прекрасных органических форм тела. Гегель восторженно превозносит классическую одежду за ее свободную грацию, Гегель также прославляет обычай воспроизводить прекрасное обнаженное тело.

Гегель подробно останавливается на предмете или содержании, виде и материале скульптуры. Этот эмпирический материал Гегель заимствует у Мейера и др. Он с похвалой отзывается о таких группах, как Ниобиды и Лаокоон, отмечая, что в них страдание не приходит в противоречие с красотой.

Много внимания Гегель посвящает живописи, так как она, по его мнению, более одухотворена, нежели скульптура и архитектура. Живопись—думает Гегель—«способна представлять в ви-

димой форме поэзию в противоположность скульптуре». Основное в живописи—колорит. Гегель несколько останавливается на вопросе о соотношении цветов, ссылаясь на теорию Гете. Вершиной живописи Гегель считает уменье передать окраску тела, и он сочувственно цитирует «Трактат о живописи» Дидро, переведенный Гете на немецкий язык. «Кто достиг того, что понял тело, тот пошел очень далеко. Прочее ничтожно в сравнении с ним».

Чрезвычайно поучительна мысль Гегеля о том, что сюжет картины должен быть непременно связан с местом, где она помещается. Скажем, в государственном здании Берлина картины должны изображать исторические события из жизни Германии.

Гегель не обнаруживает пристрастия к мифологическим и историческим сюжетам и портретам. Напротив, он отдает явное предпочтение бытовой живописи. Вероятно, поэтому Гегель воспел дифирамб голландской живописи.

«Это население (голландцы) умное, одаренное счастливыми талантами, пристрастными к искусствам, хотело теперь во второй раз посредством живописи наслаждаться картиной своей жизни и славной и почтенной, довольной и великой; желало воспроизвести в своих картинах всевозможные положения: опрятность своих городов, домов, мебели, свое домашнее спокойствие, свое богатство, скромные одежды своих жен и детей, блеск своих публичных праздников, храбрость моряков, славу своей торговли и своих кораблей, странствовавших по всем направлениям океана»[1].

Голландские художники прилагают к изображению натуральных предметов именно этот смысл действительной жизни в том, что она имеет почетного и радостного. Далее Гегель хвалит свободу композиции, тонкость и заботливость в исполнении.

«В сражениях и эпизодах военной жизни, в сценах трактирной жизни, в представлениях домашней жизни, в портретах и пейзажах, в предметах натуры, животных, цветов и пр. эта живопись развила все волшебство и очарование красок, света, колорита вообще»[2].

Гегель дает ставшее классическим социологическое объяснение бытового характера голландской живописи. «Здесь (в Голландии) в политическом отношении мы не находим ни дворянства, надменного своими привилегиями, выгоняющего своих князей или притеснителей и предписывающего им законы, ни народа земледельческого, утесненных крестьян, сбрасывающих с себя иго рабства... Это цельный народ, наибольшая часть которого, отважная на земле, геройская на море, состояла из городских жителей, промышленных и честных граждан, которые, будучи довольны своими трудами, не имели дальнейших претензий; а когда требовалось защищать свободу и свои права, приобретенные за

[1] Гегель—Курс эстетики, перевод Модестова, I том, 2 книга, стр. 195.
[2] Там же, стр. 195.

конно, и частные привилегии своих провинциальных городов, корпораций, то они все поднимались с твердым упованием на бога, с уверенностью в своем мужестве и своей сметливости, без страха против чудовищных притязаний исполинского владычества над целой половиной земного шара; отваживались на все опасности, проливали свою кровь и такою законною отвагою и постоянством приобрели независимость и в церкви своей и в политике [1].

Гегель вместе с Шеллингом, но с большей последовательностью и связью со всем мировоззрением, ставил развитие искусства в зависимость от общего процесса развития культуры или «духа» согласно терминологии Гегеля.

Гегель с большой проницательностью анализирует проблему колористического и линейного стиля в живописи. К колористическому стилю Гегель относит венецианскую и в особенности голландскую живопись. Гегель объясняет преобладание колорита в упомянутых школах географическим фактором—близостью к морю, низменным характером поверхности страны. Гегель тонко различает линейную и воздушную перспективу; воздух, находящийся между предметами, смягчает краски и тем самым влияет на размеры и форму тела.

Хотя живопись неспособна изобразить смену событий, последовательность чувств и действий, но она может передать драматическую жизненность, почти вступая в соперничество с поэзией. Гораздо хуже удается живописи воспроизвести лирическое настроение; поэтому Гегель неодобрительно относится к дюссельдорфской школе, иллюстрирующей песни Гете. О портрете как виде живописи Гегель пишет с воодушевлением. Хорошим портретом является, по Гегелю, тот, который составляет точную копию с реального лица, со всеми его случайными физическими особенностями; лишь тот портрет истинно художествен, который в совершенстве передает дух и моральную характеристику изображаемого лица.

Из этого беглого анализа видно, что Гегель уделяет достаточно внимания и вопросам формального анализа наряду с культурно-историческим объяснением. Гегель не в пример современным буржуазным искусствоведам умел сочетать и синтезировать два основные метода исследования искусства.

П о э з и я, по Гегелю, универсальное и самое проникновенное искусство. «Поэту в особенности дано проникать в самую отдаленную глубину души и открывать ее тайны... Слово есть самый понятный образ выражения, самый приличный духу; слову дано схватывать и выражать то, что движется в глубине сознания» [2]. Так как поэзия способна глубже черпать в сокровищах «души» и «духа», то от поэта должно требовать, чтобы он глубже и обширнее знал действительность, поэтому Гегель полагает, что в старости поэт творит свои лучшие произведения.

---

[1] Там же, стр. 194.

[2] Там же, 2 книга, 2 отделение, стр. 2.

«По общему мнению, юность в кипящем своем пылу есть наилучший возраст для поэтических трудов; однако можно спорить здесь в пользу старости; она умеет сберегать энергию мысли и чувства, как самая зрелая эпоха жизни. Только старику Гомеру, слепому, приписывали удивительные поэмы, дошедшие даже до нас под его именем; то же можно сказать о Гете; только в преклонном возрасте гений его освободился от всех исключительных частностей и произвел все, что есть высшего в поэзии. Гениальное произведение должно развиваться с артистическим спокойствием и организоваться во внутреннюю гармонию духа, взирающую на свой сюжет чистым и ясным глазом» [1].

Поэтическая мысль заслуживает свое имя тогда только, когда воплощена в слова и развита словом. Творение истинно поэтическое представляет конкретную идею в индивидуальном образе.

Эпопея возникает тогда, когда наивное сознание нации выражается впервые поэтическим образом. Позднее личный дух, развиваясь, отделяется от идеи и от общей жизни какой-нибудь нации, от ее положений, от ее образа мышления, ее действий и судеб. Вследствие объективного характера эпопеи и поэт должен раствориться в своем сюжете, и личность его должна исчезнуть. Воспринимается только одно творение, а не поэт. А между тем в поэме выразилась именно его мысль. Это творение создалось в его воображении; в него он положил свою душу и весь свой гений.

Заслуживают величайшего внимания мысли Гегеля об общественных условиях, порождающих эпопею. «Благоустроенное общественное состояние с своими положительными законами: правосудием, полным правлением, министрами, государственными советами, полицией и пр., должны быть устранены, как основание, не подлежащее развитию эпического действия».

В героический эпический период жизни общества «предметы, употребляемые человеком для своей внешней жизни: дом, его палатка, стул и постель, шпага и копье, судно, на котором он переплывает моря, колесница, которая возит его в битву, не могут быть для него простыми материальными бездушными средствами. Он чувствует, что живет в них; полагает в них всю свою ловкость, все свое разумение и свою личность. По тесной связи, привязывающей их к нему, он налагает на них личную печать—человеческую, живую. То же можно сказать и о действиях, самых обыкновенно, как, например, о бое животных и приготовлении их в пищу и пр. Теперь наши фабрики и наши машины со своими продуктами и вообще способ удовлетворения нашим физическим нуждам, равно как государственное устройство, неудобны для нравов, которых требует первоначальная эпопея». (Подчеркнуто мною. *Л. З.*).

[1] Там же, 2 книга, 2 отделение, стр. 4.

Гегель делит эпопею на восточную, или символическую, классическую у греков и подражание ей у римлян и, наконец, романтическую эпопею у христианских народов.

Современному буржуазному обществу соответствует литературная форма, называемая романом. «Роман в новейшем смысле слова предполагает общество, устроенное прозаически, среди которого он старается возвратить, сколько возможно, поэзии ее потерянные права и в том, что касается жизненности событий, и в том, что касается жизненности лиц и их судьбы. Равным образом самое обыкновенное и самое приличное роману столкновение есть борьба поэзии сердца с прозой общественных отношений и внешним обстоятельством, а это разногласие решается или трагически, или, наконец, характеры, восстающие сначала на нынешнее устройство общества признают в нем все истинным и прочным, примиряются с ним, принимают участие в действительной жизни».

Гегель в резкой форме высказывает неудовлетворенность германским эпосом—песней Нибелунгов. «В песни Нибелунгов недостает определенной действительности, наглядного основания и почвы, так что рассказ в этом отношении уже приближается к тону обыденной песни; он, правда, достаточно обстоятелен, однако, наподобие того, как рассказ ремесленников, слышавших о чем-то издалека и желающих рассказать по-своему. Мы не видим самой вещи, а только замечаем неспособность и усилия поэта. Эта скучная расплывчатость слабости еще более раздражает и, наконец, достигает крайней степени у действительных ремесленников, мейстерзингеров».

Еще резче критикует Гегель попытки модернизировать темы песни Нибелунгов, так как «все это не стоит более в живой связи с нашей гражданской и правовой жизнью с нашими учреждениями и строем общества». Это последнее замечание Гегеля еще резче подчеркивает его глубокое понимание связи искусства, в частности поэзии, с общественным строем, его запросами и потребностями.

Поэзия драматическая соединяет в себе объективность эпопеи с субъективным характером лирики. Гегель дает поучительное описание и определение драмы. «Начало драматической поэзии есть потребность видеть действия и отношения человеческой жизни, предоставленные нашим глазам людьми, которые выражают это действие своими разговорами. Но драматическое действие не ограничивается простым осуществлением предприятия, мирно совершающегося своим путем; нет, оно существенно требует столкновения обстоятельств, страстей и характеров, влекущего за собой действия и противодействия и требующего развязки. Значит, перед глазами зрителей развертывается подвижная и преемственная картина сильной борьбы между живыми лицами, которые ищут противоположных целей, среди положений, наполненных препятствиями и опасностями; усилия этих лиц, проявление их характера, взаимное их влияние и их намерения, конечный

результат этой борьбы—вот что после тревоги страстей и человеческих действий приводит наконец покой» [1].

Гегель предъявляет драматическому поэту самые сложные требования.

Он должен знать причины и развитие страстей и человеческих судеб; он должен быть знаком со всеми противоречиями, которые порождаются личными страстями или внешними отношениями и обстоятельствами. «Драматический поэт не должен оставаться в простой мечтательности, которая остается в глубине души, не привязываясь к какому-нибудь исключительному чувству, к какому-нибудь узкому пониманию вещей. Драма разрушает все исключительное в этих силах, враждебны ли они, как в трагедии, или прямо являют свое согласие и примиряются, как в комедии».

Важнее всего в драматических характерах, это— их жизненность. Характеры нисколько не должны быть олицетворенными интересами. «Такое отвлечение страстей и определенных побуждений остается решительно без эффекта». Но и этого мало. Еще недостаточны живописность внешних положений и выражение внутренних чувств различных лиц в определенных их положениях. Истинно драматический эффект производится действием, а не изложением характера в себе, независимо от определенной цели и ее развития.

Актер должен вполне подчиниться поэту. Поэт может требовать от актера, чтобы он отождествил себя с персонажем, чью роль играет, чтобы он понял ее, как автор, и развил ее. Актер должен быть инструментом, на котором играет автор, губкою, которая впитывает все и возвращает без перемены.

Больше того, актер при собственном творческом таланте должен во многих случаях дополнять автора, находить переходы и вообще объяснять нам поэта, делать видимыми в своей игре тайные его намерения, открывать глубокие черты его гения и все тайны его создания.

Гегель придает огромное общественное значение деятельности актера.

«Теперь актеру дают имя артиста и уважают его артистическое звание. По нынешнему понятию быть актером не считается ни безнравственным делом, ни стыдом в глазах общества. И очень справедливо, потому что это искусство требует много талантов. понятливости, постоянства, усердия, упражнения, знания, а больше всего натурального гения».

Чрезвычайно интересно то обстоятельство, что в эпоху возрождения буржуазии, когда ее идеология еще заключала в себе серьезную творческую жизнеспособность, ее художественные идеологи ставили театр в зависимости от литературы, подчиняли ей задачи и условия театра. В период упадка буржуазии театр сознательно стремится освободиться из плена литературы, стать

[1] Там же, 3 книга, стр. 61-62.

независимым от нее, стать особой художественной потенцией, которой должна подчиниться литература. Чем объясняется это историческое явление? Имманентной дифференциацией искусств? Едва ли, так как, напротив, современное искусство, по крайней мере его наиболее яркие и выдающиеся работники, стремится синтезировать, собрать воедино раздробленные искусства. В эпоху подъема буржуазной культуры театру предписывалась серьезная общественно-воспитательная задача, как это видно из Дидро, Лессинга, Шиллера и Гегеля. В разлагающемся капиталистическом обществе, где театр вытесняется кино, мюзик-холем, варьетэ, театр призван давать лишь легкое развлечение пресыщенному буржуа, который перестал искать в театре поучения, нравственного воздействия, проводимого, главным образом, через литературу.

Буржуазный театр перестал быть серьезной, влиятельной идеологической силой, поэтому он естественно тяготится зависимостью от литературы.

Гегель отнесся очень скептически к опере. Внешняя пышность, столь необходимая для оперы, показывает, по мнению Гегеля, упадок подлинного искусства. Сказочный момент оперы может быть заменен чтением «Тысячи и одной ночи».

Столь же мало расположен Гегель к балету за «незначительность и скудость духа», выраженного в балете. Есть один момент, который мог бы спасти балет от угрожающей ему гибели—это пантомима.

Сюжеты трагедии—семейные связи, супружеская любовь, любовь отца и матери, брата, также страсти и интересы гражданской жизни, патриотизм граждан, авторитет правителей государства.

Трагедия развертывает борьбу противоположных сторон, которые правы сами по себе. Но, не имея возможности выполнить свои цели и обнаружить свои характеры, не нарушая интересов других, герои трагедии впадают в противоречия с самими собою и окружающими. «Образуя существенное и истинное основание действительного бытия, эта борьба оправдывается и становится законной тогда только, когда уничтожится противоречие. Итак, чем законнее и цель и трагический характер, тем необходимее развязка этой борьбы. В самом деле, тем исполняется вечная правда над личными побуждениями и человеческими страстями. Нравственная субстанция и ее единство созидаются уничтожением индивидов, нарушающих ее спокойствие. Хотя характеры ищут цели, законной в себе, но не могут выполнить этого иначе, без нарушения других прав, которые исключают себя и противоречат себе» [1].

Если перевести эту выдержку на более понятный язык, то получится чрезвычайно простая мысль: единство целого в обществе сохраняется за счет гибели отдельных индивидов. Общественная цель достигает своего осуществления через борьбу от-

[1] Там же, 3 книга, стр. 10.

дельных лиц. Показать этот процесс есть задача трагедии. «Таким образом, истинно субстанциальное начало, которое должно осуществиться, не есть борьба частных интересов, хотя последние находят свое существование в самой идее действительного мира и человеческой деятельности; но есть гармония, в которой лица с своими определенными целями действуют согласно, не оскорбляя друг друга, не входя в противоположность. В трагической развязке уничтожается только исключительная частность, которая не могла примириться с этой гармонией».

Гегель истолковывает аристотелевское учение о катарзисе таким образом: истинное трагическое сострадание возбуждают те лица, действия которых одновременно законны и преступны, действия, которые они вполне сознают и за них отвечают. Выше простого трагического ужаса и сострадания стоит чувство гармонии, которое трагедия поддерживает.

Жалость, как и страх, надо понимать в двояком смысле: а именно, сочувствие к несчастью и страданию другого. «Женщины небольших городов особенно способны к такому состраданию». Повидимому, Гегель считает сострадание мещанской добродетелью. «Но человек благородный, великой души, не хочет трогаться таким сожалением... Истинная жалость, напротив—есть сочувствие к справедливости дела и нравственному характеру того, кто страдает». И тут же Гегель добавляет одну фразу, которая очень ярко выявляет хотя и прогрессивный, но все же буржуазно-классовый характер всей идеологии Гегеля. «Этот род сострадания не возбудит в нас какое-нибудь обыкновенное существо, обыкновенный бедняк». Значит, персонажами трагедии могут быть лишь члены командующих сословий. Гегель рисует себе схему трагедии по образцу античных и французских трагедий XVII в.

Чрезвычайно поучительны мысли Гегеля о *комическом*, которое он резко отличает от смешного. Смешным может быть всякий контраст между содержанием и формой, между целью и средствами. Это какое-то противоречие, по которому действие само уничтожает себя, а цель уничтожается во время своего осуществления. Причины смеха очень разнообразны, но они не совпадают с условиями комического. Например, в пороках человека нет ничего комического. Сатира, рисующая яркими красками картину действительного мира, служит ясным тому доказательством.

Глупость, надменность, нелепость, взятые в себе, не могут быть комическими, хотя и заставляют иногда смеяться. Есть смех насмешки, презрения, отчаяния и другие виды его.

Первый источник комического—преследование мелких ничтожных целей с большой серьезностью, с большими приготовлениями, и лицо, не достигнув цели, ввиду ее мелочности, не погибает. Второй источник комического—преследование высокой и важной цели при помощи средств, ей противоположных. Третий источник комического—необычайное сплетение разнообразных случаев, производящих такие положения, где цели и выполнение их,

нравственный характер и положение лиц находятся в контрасте и приводят также к веселой развязке. В комическом всегда налицо момент, веселости, думал Гегель.

Кроме трагедии и комедии, Гегель рассматривает еще третий род драматической поэзии, к которому относится сатирическая комедия, трагикомедия и драма в современном смысле слова. Цель драмы заключается в том, чтобы, несмотря на противоположности и столкновения, в человеческой деятельности осуществилось бытие, полное гармонии.

Гегель различает характер древней и новейшей драматической поэзии. В древней трагедии главное содержание составляет нравственный закон, противоположность государства и семейства, общественной жизни и прав природы; в древней комедии—публичные интересы, государственные люди и способ управления. В новейшей поэзии, напротив, главным предметом служит личная страсть, удовлетворение которой может соединиться только с одной целью, также личной. Поэтический интерес здесь состоит в величии характеров, лица показывают своим поведением, что они выше своих положений.

Гегель дает чрезвычайно интересное объяснение греческой идеи рока, воплощенной в классических трагедиях. «Но в этих трагических столкновениях мы должны удалить всякую ложную мысль о невиновности или виновности. Трагические герои невинны и вместе виновны. Если допустим, что человек виновен только тогда, когда делает выбор и произвольно решается на то, что исполняет, то древние трагические лица невинны. Они действуют по своему характеру, по своей страсти, потому, что в них нет никакой нерешительности и никакого выбора».

В том и сила этих великих характеров, чтобы быть везде и всегда самим собой, вполне во всем, чего они хотят и что они делают... В то же время чувство, одушевляющее их—источник столкновений увлекает их к незаконным действиям и заставляет совершать преступления... Итак, истинная развязка состоит в разрушении противоположностей, в примирении сил действия, которые по своему столкновению стремились различным образом уничтожить себя. Значит, конечная цель есть не страдание и несчастие, но довольство духа. В самом деле, только такая развязка может открыть лицам необходимость событий, как устроенную верховным разумом. И тогда только душа, нравственно возбужденная и сильно потрясенная зрелищем судьбы героев, действительно находит спокойствие и мир... Необходимость, открывающаяся в развязке, не есть уже слепая и неразумная судьба, которую многие называют древней судьбой. Эта судьба, напротив, есть высокий разум событий, хотя он не является еще как провидение, познающее себя. Но верховная и божественная идея, которая открывается с миром и судьбой лиц, именно такова: высшая сила, стоящая над богами и людьми, не может терпеть, чтобы индивидуальные силы становились исключительными и тем выходили бы из пределов своей относительной области, чтобы

упорствовали в этой противоположности и продолжали борьбу, рождающуюся из нее. Тогда судьба опять двигает индивидуальность в ее границы, и если она преступит их, то их сокрушает. Но этическое примирение, хотя также есть всеуравнивающая справедливость, но протекающая вне сознания героев».

Гегель высоко ценит античную трагедию, рекомендует всем знать ее. Он видит некоторое превосходство древней трагедии над новой в том, что она не приходит к благодушной, часто пошлой моральной развязке, согласно которой добродетель вознаграждается.

Основой современной трагедии является величие индивидуальной страсти характера. Такая трагедия характера есть создание Шекспира и Гете.

«Фауст» Гете есть абсолютно философская трагедия, в которой показаны противоречия земного наслаждения, трагическая попытка примирения субъективного ограниченного знания и стремления к абсолютному познанию. Все это дает такую широту содержания, какую не отважился раньше воплощать ни в одном произведении ни один драматический поэт.

Гегель отлично знал, глубоко понимал, высоко ценил гений Шекспира. Гегель ставил немецким драматургам своего времени в пример шекспировские драмы, на которых следует учиться всем драматургам.

Лирика, по Гегелю, имеет своей задачей освобождать дух не только от чувства его подавляющего, «но освобождать его в самой сфере чувства». Слепое господство чувства тяжело для души, а поэзия освобождает ее от этого стеснения. Лирика удовлетворяет потребности выражать наши чувства, созерцать себя в обнаружении наших чувств. Гегель анализирует лирику с трех сторон: 1) по идеям, свойственным этому роду поэзии, 2) по форме, дающей выражению этих идей лирический характер, 3) по характеру самого поэта.

Так как лирическая поэзия должна выражать личное чувство, не самое явление, а лишь настроение, вызванное им, то для нее достаточны предметы самые маловажные. Здесь идет дело о чувстве, о расположениях души, а не внешнем предмете как таковом. «Самое беглое впечатление, вопль сердца, быстрый порыв радости, отчаяния, печали, смятения души и меланхолия— одним словом, все постепенности чувства в его самых быстрых движениях и разнообразных случаях, утверждаются, увеличиваются лирикой».

Далее Гегель перечисляет и описывает все формы существовавшей лирической поэзии. Лирика, по мнению Гегеля, может процветать в самые различные эпохи, особенно в новейшее время, когда индивид имеет свои взгляды, свои личные чувства и оценки. По форме лирика приближается к музыке, превращаясь иногда в песню. По мнению Гегеля, лирика может иметь и социальный характер, как, например, песни Пиндара.

Выше всех лирических поэтов, и, повидимому, и поэтов вообще, Гегель ценит Гете. Гегель знает и высоко ценит все стороны художественного творчества гения Гете, и во всех отделах своей эстетики Гегель несчетное количество раз ссылается на Гете. Но в отделе лирики естественно Гете посвящено больше всего внимания, причем Гете отводится совершенно исключительная роль. Например, по Гегелю, в совершенстве понять можно только песни своей нации, исключение делается для Гете, который, по мнению Гегеля, сумел так мастерски воспроизвесть песни чужих народов, что они не утратили своей оригинальности.

Гегель воспел восторженный панегирик Гете. «Гете во всех многосторонних обстоятельствах своей богатой и долгой жизни не переставал писать стихи. Поэтому он и принадлежит к самым замечательным людям. Редко у кого-нибудь дух интересовался всем, пускался в такую разнообразную деятельность. Однако, несмотря на эту беспредельную деятельность, он жил вполне сам в себе. Все, что производило на него впечатление, все переводил он в поэтический образ. Внешняя его жизнь, честный характер его сердца, более замкнутый, нежели открытый для ежедневных вещей, ученые труды и неумирающие результаты его исследований, начала испытаний его чувства совершенно практического, его нравственные правила, впечатления от множества повседневных событий, следствия, извлекаемые им из них живые волнения, кипучий жар юности, сила и прелесть зрелых лет, обманутая прозорливость, терпеливая старость—все составляло для него предмет лирического вдохновения. И он выражал самую легкую игривость чувства, как и самую упорную внутреннюю борьбу, освобождаясь излиянием чувств и мыслей от всего, что он испытывал в своей душе».

«Шиллер и Гете были певцами не только своего времени, но и всемирными поэтами. В особенности, лирические стихотворения Гете составляют богатство Германии, самое драгоценное, самое глубокое, самое патриотическое, потому что они принадлежат ему и его народу».

Гегель различает народную и искуственную лирическую поэзию. Народная лирика благодаря своей свежести, непосредственности и задушевности заслуживает всеобщего внимания. Гегель хвалит Гердера за то, что он собирал перлы народной поэзии и научил Гете восторгаться ими, собирать и переводить их на немецкий поэтический язык. Гегель перечисляет и описывает различные формы лирической поэзии: 1) гимн и его разновидности—дифирамб, пеан, псалмы; 2) ода; 3) песня. Среди этого поэтического жанра Гегель отводит исключительно почетное место Шиллеру. Особенно восхищает Гегеля «Песня о колоколе» Шиллера. В ней поэтическое сознание достигает особенно возвышенного характера.

В лирике саморазвитие личного духа, духа человека достигает высшей ступени. Однако оценка лирики примерно такая

же, как отношение Гегеля к готическому стилю. Гегель, повидимому, все же предпочитает драму, которая немыслима без театра.

Гегель характеризует музыку так: «звуки раздаются только в глубине тронутой души, потрясенной только в своей глубине. Такая внутренность, не имеющая никакой внешней формы, дает музыке, по выражаемому чувству и по образу выражения, характер отвлеченной простоты, отличающей ее. Правда, она обязана развивать богатое содержание, но не как изобразительно-классическое искусство и не как поэзия. Ей не свойствен труд сочетать предметы, образы или мысли, чтобы составить из них живую картину для глаз или для воображения». Музыка, как и поэзия, реализуется лишь во времени.

Гегель сравнивает музыку с архитектурой, следуя примеру Шлегеля. В музыке с выражением самых глубоких чувствований души господствует самое строгое соблюдение законов разума; она соединяет две крайности, которые в то же время легко разделяются. Собственная область музыкальной композиции всегда есть область чувствований души и в отвлеченной простоте и в чистоте их выражения. Сфера чувства очень обширна и очень разнообразна, и эта сфера присваивается музыкой.

Музыка сама по себе как сочетание звуков в размеренном движении не имеет достаточной силы. Необходимо вложить в музыку идею и глубокое чувство. Гегель отбрасывает баснословные истории о могуществе музыки: будто бы орфеева лира усмиряла диких зверей, которые ложились у его ног, песни Тиртея, которые якобы возбуждали мужество лакедемонян. «Энтузиазм собственно находит свое начало в какой-нибудь определенной идее, в каком-нибудь истинном интересе, говорящем уму и наполняющем целую нацию; этим интересом вдохновляется музыка, обращает его живое и быстрое чувство и переводит в звуки, ритм и мелодию. Теперь уже мы не почитаем музыку способной располагать к мужеству и презрению смерти. Итак, теперь почти во всех армиях прекрасная музыка, занимающая воображение солдата, возбуждает его, поддерживает во время марша, ободряет во время атаки, но не думаю, чтобы с ней разбивали неприятеля. Звук труб и треск барабанов не дает еще мужества. Нынче верят, что победа приобретается энтузиазмом идей, пушками, гением генералов, а не музыкой, которая только поддерживает силы души, наполненной совсем другой пищей и занятой совсем другим интересом» [1].

Здесь обнаруживается трезвый, весьма реалистический взгляд на современную Гегелю общественность и весьма незначительную роль музыки в ней.

Гегель подробно анализирует ритм, гармонию и мелодию, но с особенным интересом останавливается на мелодии, которая возникает из ритма и гармонии.

---

[1] Гегель—Курс эстетики, 2 книга, стр. 29.

«Мелодия, собственно говоря, есть душа музыки. Звук становится истинно выразительным и патетическим настолько, насколько в нем находится как бы в сотрясении чувство. В этом отношении натуральный крик, крик ужаса, например, стона, печали, восхищения, радости или взрыв веселости весьма выразительны. Равным образом, я выше обозначил этот способ выражения, как исходный пункт музыки... Музыка не должна воспроизводить выражения чувств, как натуральный взрыв страсти; она должна приводить в звуки, организованные в отношении чисел и гармонии, жизнь, более богатую и более одушевленную; она таким образом идеализирует выражение, дает ему высшую форму, вполне созданную искусством и для него... В музыке душа находится единственно перед самой собой. В этом внешнем проявлении, где чувство выражается в себе, музыка, есть дух, душа, поющая непосредственно для себя, которая чувствует себя довольной в живом чувстве, доставляемом собственной силою...

Музыка обязана также умерять чувствования души, их выражения, если подобно вакханке она увлекается в беспорядочный шум и в вихрь страстей или хочет остаться среди бешенства отчаяния. Совсем нет; в восторгах радости и веселости, равно как и в глубокой скорби, душа должна оставаться еще свободной и счастливой в изменениях мелодии» [1].

Как в самостоятельной инструментальной музыке, так и в аккомпанименте, композитор должен быть увлечен какой-либо идеей и связанными с нею чувствами или аффектами, которые и найдут музыкальное оформление. В музыке, как и во всех других отраслях искусства, Гегель ценит и оценивает не только форму, но и содержание. «Из того, что само по себе плоско, тривиально, пусто и абсурдно, нельзя выработать ничего музыкально-серьезного и глубокого. Сколько бы ни прибавлял пряностей композитор, ему не превратить жареной кошки в паштет из дичи».

Гегель даже различает разнообразные виды идейного содержания, например, в религиозной музыке. Так, Гегель отмечает, что в католическом культе церковная музыка выполняет свое назначение в форме мессы, в противоположность которой впервые в протестантизме развилась оратория из воспоминаний о страданиях Христа. «Также и протестанты дали подобную музыку, отличающуюся величайшей глубиной религиозного содержания, а также музыкальной серьезностью и богатством чувства и выполнения, как, например, в особенности Себастьян Бах; его величественную истинно-протестантскую (подчеркнуто мною. *Л. З.*) в корне и в то же время как бы ученую гениальность в полной мере начали ценить опять лишь в последнее время».

Стало быть, уже Гегелю принадлежит попытка отыскивать в музыке выражение мировоззрения.

---

[1] Гегель—Курс эстетики, 2 книга, стр. 78—79.

Гегелевский обзор предшествующих художественных теорий. Гегель полагает, что аристотелевская теория трагедии не утратила интереса и для его времени. Он отмечает поэтику Горация и трактат «О возвышенном», приписываемый Лонгину, как совокупность правил и рецептов для поэтов и ораторов, и при этом делает наблюдения, что такие художественные теории возникают в период упадка искусств, ядовито замечая, что они так же не способны восстановить искусства, как медицинские лекарства—утраченное здоровье.

Произведения Гома, Баттэ и Раммлера ставили себе задачу улучшения вкуса. Но вкус или чувство прекрасного не есть элементарное представление, поэтому исследователи рассматривают то одну, то другую его сторону и вызывают много споров о том, какая из них наиболее существенная. Винкельман, по мнению Гегеля, имеет ту историческую заслугу, что вдохновил несколько поколений античными идеалами прекрасного и освободил искусство от простого подражания и копирования действительности. «Winkelmann ist als einer der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschlissen wussten». Гегель сохранил пристрастие к классическому искусству, вероятно, не без влияния Винкельмана.

Заслуживает особого внимания отношение Гегеля к «Kritik der Urtheilskraft» Канта. Поскольку она пытается примирить противоположность понятия и реальности, всеобщности и единичности, понятия и чувственности, постольку она «поучительна и замечательна» (belehrend und merkwürdig). Но Кант, по мнению Гегеля, этой противоположности все же не преодолел. Гегель довольно подробно излагает все четыре момента, суждения вкуса по Канту. Относительно первого момента суждения вкуса, т. е. утверждения его независимости от практических желаний или незаинтересованности (Ohne Beziehung auf unser Begehrungsvermögen) Гегель отмечает: Dies ist wie wir bereits oben sahen eine wichtige Betrachtung; как мною уже было отмечено в разделе «Понятие прекрасного», Гегель целиком разделял этот тезис Канта.

Кантовский второй момент суждения вкуса глубоко противоречит всей концепции Гегеля. Чтоб оценить прекрасное, нужен развитый дух (Um das Schöne zu würdigen bedarf es eines gebildeten Geistes). Однако, Гегель делает Канту уступку, говоря, что понятие, участвующее в суждении вкуса, недостаточно сознается.

Относительно третьего момента суждения вкуса—формальная целесообразность прекрасного (Zweckmässigkeit ohne Zweck) Гегель думает, что он есть лишь некоторое повторение второго тезиса, и с ним естественно так же не соглашается, как с предыдущим, так как «целесообразное выражение внутреннего во внешнем есть имманентная природа прекрасного предмета».

Что касается четвертого момента вкуса—т. е. прекрасно то что сознается без понятия, как предмет необходимого удовольствия—то Гегель думает, что необходимость есть абстрактная

категория, указывающая в данном случае на двойственность предмета—случайность и необходимость. Общая оценка кантовской эстетики, даваемая Гегелем, такова: «Она составляет исходный пункт для подлинного познания прекрасного в искусстве, но это понимание могло подняться на более высокую ступень только через постижение подлинного единства, необходимости и свободы, частного и общего, чувственного и разумного» (Sie macht den Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschönen, doch konnte dieses Begreifen sich nur durch die Ueberwindung der Kantischen Mängel als das höhere Erfassen der wahren Einheit von Notwendigkeit und Freiheit, Besonderen und Allgemeinen, Sinnlichen und Vernünftigen geltend machen). Гегель высоко оценивает историческую заслугу Шиллера, видя ее в попытке последнего преодолеть внутренние противоречия кантовской эстетики. Гегель защищает Шиллера от упрека в том, что он настолько погрузился в глубины философии искусства, что его собственные художественные произведения становились чересчур философскими. Гете также углублялся в теорию искусства, но, согласно более объективно-натуралистическому направлению своего ума, занимался другими проблемами.

Идею Шиллера о единстве свободы и необходимости духа и природы в эстетическом сознании Шеллинг возвел в принцип познания и бытия. Братья Шлегели, Август и Фридрих, отвернулись от классицизма и обратили свои взоры на нидерландскую живопись, немецкую и индусскую поэзию и мифологию. Это направление в особенности Фридрих Шлегель развил в теорию иронии. Корни этой теории восходят к философии Фихте, поскольку она находит себе применение к искусству. Из этого источника черпали и Шеллинг и Шлегель. По Фихте только через абстрактное и формальное я осуществляется все бытие, поэтому нет ничего существующего an und für sich оно лишь видимость; на этом основании абсолютное я может и уничтожить все по своему произволу. Если это я воображает себя одаренным «божественной гениальностью», то оно смотрит на всех людей сверху вниз с иронией. «Гениальная божественная ирония» есть освобождение своего я от всяких уз с другими я, упразднение объективно-значимого. «Die nächste Sorm der Negativität der Ironie ist nun einerseits die Eitelkeit alles Sächlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Richtigkeit alles objectiven und an und für sich geltenden». Исходя из такой точки зрения я—субъекту все кажется ничтожным, но он тут же впадает в трагическую раздвоенность и неудовлетворенность, вследствие неуверенности в чем-либо устойчивом, независимом от него.

Гегель строго различает иронию и комическое, так как последнее связано с объективно-ничтожным, хотя и не сознающим себя таковым, но для всех очевидна его ничтожная значимость. Ирония же навязывает ничтожество другим, не имея на это объективных оснований. И напрасно плакались сторонники иронии, что их не понимает и не принимает невежественная публика. Напротив,

публика оказалась выше их, так как поняла, что при господстве иронии невозможны истинные характеры, как римский Катон.

Из всех апостолов иронии Гегель ценит и уважает только Зольгера, жалеет о его ранней смерти, не давшей ему философски обосновать свою теорию; Зольгер обладал достаточным философским багажом для данной цели. Гегель отмечает, что Зольгер подходил к диалектическому пониманию идеи, но не постиг отрицания, как одного из моментов развития идеи.

К эстетической школе Гегеля принадлежали Христиан Вейссе, Розенкранц (ему принадлежит интересное исследование по эстетике безобразного), Фридрих-Теодор Фишер, написавший 6 увесистых томов по эстетике (против него полемизировал в своей диссертации «Эстетическое отношение прекрасного к действительности» Н. Г. Чернышевский), и Арнольд Руге—один из друзей молодого Маркса.

ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

Романтизм как художественное направление уже нашел себе марксистское истолкование в работах В. М. Фриче. Романтизм есть «переход старой дворянски-буржуазной культуры к культуре промышленно-буржуазной. В этом смысле романтизм был этапом в развитии буржуазной литературы (классицизм—романтизм—реализм)... Но если романтизм был этапом в развитии буржуазной литературы, то, с другой стороны, в этом направлении было много дворянских пережитков, так как в построении романтизма во всех европейских странах (за исключением Италии) значительную роль играли дворянские слои, дворянская интеллигенция или, точнее, интеллигенция разных дворянских групп» [1]. Ясно, что романтизм как идеологическое явление есть пестрая ткань, переплетенная из нитей, тянущихся из различных общественных групп.

Художественные течения чаще, чем другие идеологические процессы, составляют сплав из психоидеологических переживаний различных социальных образований. Необходимо резко подчеркнуть сильно бьющую мелкобуржуазную струю в течении романтизма. Мелкая буржуазия (ремесленники) была теснима выраставшей капиталистической промышленностью—мануфактурой и фабрикой. Поэтому мелкая буржуазия имела все основания идеализировать и воспевать средневековой город, как это делает не только Гофман, но и другие представители романтизма, дворяне по происхождению, как, например, Новалис (фон Гарденберг (подавляющее большинство немецких романтиков было выходцами из мелкобуржуазной среды). Не утратило интереса и значения то объяснение генезиса романтической школы, какое дает Генрих Гейне в своей книге о романтизме. Я его вкратце здесь изложу. Романтизм возник в то время, когда Германия и многочисленные немецкие княжества были разгромлены и разорены наполеоновскими походами. В этот период должно расцвести такое направле-

[1] Фриче В. М. — Очерк развития западных литератур, изд. «Пролетарий», 1928.

ние, которое было враждебно всему французскому, в особенности тем идеям, которые имели своим косвенным и отдаленным следствием вмешательство Наполеона в жизнь Германии. Романтики шли нога в ногу с немецким правительством, и как министр Штейн подготовлял сопротивление Наполеону, так и Август Шлегель враждовал против Расина. В эту пору естественно было прославлять старое немецкое национальное искусство и все «ново-немецко-религиозно-патриотическое искусство». Относительно тяготения романтиков к католической церкви Гейне высказывает вместе с стариком Фоссом—переводчиком Гомера на немецкий язык—те соображения, какие приобрели впоследствии большую популярность и в марксистской литературе, а именно: с восстановлением католицизма аристократические слои немецкого общества надеялись вернуть старые, донаполеоновские, феодальные порядки.

Это, однако, ни в какой мере не устраняет вышеупомянутого обстоятельства, уже давно отмеченного Плехановым, что в романтизме нашла себе яркое выражение буржуазная фронда против буржуазии же. Это, разумеется, ни в какой степени не означает, что романтики враждебно относились к буржуазному строю.

Романтизм, как и всякое новое идеологическое течение, всегда сознательно опирается на какую-либо сторону накопленного идеологического запаса, и одновременно сознательно же противопоставляет себя какому-либо моменту идеологической традиции. Эту двустороннюю связь романтизма с предшествовавшей идеологией бегло проследим.

Уже в 70-х годах XVIII века в Германии—а здесь пойдет речь только о немецком романтизме—было литературное направление, известное под названием «бури и натиска». Его представители были чужды фантастики, несмотря на то, что чувство согласно их воззрениям (влияние Руссо, Гамана и Гердера) занимает первое место, а разум—второе. Они же выдвинули объяснение искусства деятельностью гениальной личности (их влияние на Канта, несмотря на его высокомерное отношение к ним, было значительно). Они же стали оправдывать неограниченные притязания отдельной личности.

Немецкие романтики первой четверти XIX века восприняли у своих вышеназванных предшественников культ личности гения. У Гердера они усвоили преклонение перед Шекспиром, которого решительно считали высшим и объективнейшим художником всех времен. Эта похвала звучит несколько странно в устах братьев Шлегелей, так как сами-то романтики и не стремились быть объективными художниками, а жаждали лишь объективировать их сугубо субъективные переживания. У Гердера же они заимствовали глубокий интерес к народной немецкой поэзии, к средневековой и восточной поэме. Но романтики не любили своих идейных предшественников и учителей.

Немало богатств позаняли романтики и у классиков—у Винкельмана, несмотря на то, что они себя противопоставляли клас-

сицизму, Фр. Шлегель мечтал стать Винкельманом немецкой поэзии. Оба брата Шлегели немало потрудились над исследованиями античной поэзии.

Немецкие исследователи настойчиво указывают на влияние Канта на романтиков. Влияние Канта выразилось лишь в общем для него и романтиков преклонении перед художественным гением. Но в то время как Кант признавал гениальность непостижимой и бессознательной деятельностью, романтики держались противоположных взглядов на этот вопрос.

Итак, индивидуализм и высокая оценка оригинальности у романтиков не есть какое-либо новшество. (Тут я должна, хоть в скобках, отметить, что высокая оценка оригинальности, самостоятельности мысли, может существовать и вне связи с буржуазным индивидуализмом. Оригинальность есть по своему существу творческая инициатива в какой-либо области; полезное новшество, изобретение, всякое достижение есть продукт оригинальности, индивидуальной одаренности. Все упомянутые качества не меньше ценятся и должны цениться в среде пролетариата, в особенности победоносно закладывающего начало нового общественного строя.)

Романтики видят в гении лишь более высокое сознание, совокупность всех жизненных сил человека: мышления, ощущения, творческого воления, умения, чувства и фантазии. Гений есть органическое единство. Гений творит сознательно. Гений есть «органический дух» (organischer Geist). Отличительная особенность гения, согласно воззрениям романтиков, заключается в способности к и р о н и и. Гений есть всеобъемлющий дух, способный охватить универсум. То, что люди представляют собой среди всех творений на земле, то—художник среди людей. Это более аристократический взгляд на гения, чем у выразителей «бури и натиска» и у Канта. Гений есть дух, способный иметь о р и г и н а л ь н ы й взгляд на бесконечность. По Канту оригинальность есть специфическая особенность гения. У романтиков, как у Канта, понятие «гений» было равнозначуще понятию поэт, художник. Согласно учению трансцендентального идеализма (Шеллинг) «я» не достигает своего высшего развития ни в теоретической, ни в практической деятельности, а лишь в эстетической, точнее художественной деятельности (влияние Шиллера). Гениальность есть бессознательно-сознательная деятельность «я», ее деятельность—совершенное выражение «я». Фихтеанское учение о том, что «я» порождает «не-я», что природа, бытие есть продукт деятельности сознания, не только не ослабило кантовского взгляда на гения как творца искусства, а, напротив, чрезвычайно расширило его размах. Фихте подчеркнул значение творческой фантазии—деятельность которой осуществляет синтез между «я» и «не-я».

Жан Поль (Рихтер, 1763—1825), следуя за Фихте, выдвинул огромное значение фантазии для художника. Он высказал весьма ценное замечание, что некоторая доля творческой фантазии свойственна всякому человеку, не-художнику. И только благодаря

этому внутреннему родству возможно понимание художника, поэта, музыканта и широкой публики.

Фихтеанский субъективный идеализм («я»—сознание порождает бытие) и натурфилософия Шеллинга служили философским оправданием для сказочного творчества (Тик написал много драматизированных сказок). Романтикам казалось возможным создание новой мифологии, они отождествляли мифологию с поэзией. Они не замечали того обстоятельства, что первоначальная мифология была коллективным творчеством и одушевлением природы, в объективном бытии которой мифологически-мысливший человек не сомневался, он был наивным реалистом.

Шеллинг же возвел на ступень теоретического обобщения склонность романтиков к символической и аллегорической поэзии. Уже Генрих Гейне в своей книге «Романтическая школа» (1833) характеризовал отличительную особенность средневековой и романтической поэзии, как символическое выражение страданий и деятельности людей. Гейне утверждает, как и Шлегель и Шеллинг, что в то время как классическая поэзия довольствовалась пластическими изображениями конечного, средневековый и романтический художник, пластически оформляя конечное, подразумевает в нем бесконечное, под конечным в романтическом искусстве лишь скрывается бесконечное, или во всяком случае духовное. Например (пример принадлежит Гейне) греческая поэзия, изображая скитания Одиссея, ничего другого, никакого иного смысла не имела в виду. Средневековый и романтический поэт, изображая скитания какого-либо рыцаря, имеет в виду блуждание человеческой души, ее борьбу в греховном мире и т. д. Необходимо отметить, что Гейне усматривает в романтизме возрождение и поднятие на более высокую ступень средневекового искусства.

Романтики видели в поэзии сущность всякой человеческой жизни. «Не сочиняет ли, не мечтает ли каждый человек в каждую минуту»—писал Новалис в полном согласии с Фр. Шлегелем [1]. Тик шел даже далее, утверждая, что в основе всех вещей лежит поэзия.

Не сущность, а лишь история поэзии делает необходимым деление поэзии на античную и романтическую. Романтическую поэзию Фр. Шлегель называет «поэзией поэзии». Отличительная черта ее заключается в сознательном соединении поэзии с философией. Отсюда вытекает термин Фр. Шлегеля «трансцендентальная поэзия». Задача этой поэзии—наиболее глубокое проникновение в «трансцендентальное я», «художественная рефлексия и прекрасное отображение я».

Романтическая поэзия должна объединить поэзию с философией и риторикой. Она должна слить, объединить поэзию и прозу, гениальность и критику, поэзию искусства и поэзию природы,

---

[1] Белинский писал то же самое, не будучи, однако, романтиком.

жизнь и общество сделать поэтическими, юмор поэтизировать и одухотворить человеческую деятельность взлетами творческой фантазии.

В. Г. ВАКЕНРОДЕР (1772—1798)[1]

Вакенродер, пользуясь, главным образом, Вазари, излагает в полулегендарной форме жизнь и деятельность Рафаэля, Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело, Альбрехта Дюрера и др. Попутно он высказывает свои взгляды на искусство, которые благодаря этому не систематизированы, рассыпаны там и сям по всей книге.

Вакенродер признает, что художнику позволительно облекать сюжеты давно минувших дней «в родные формы своего мира и своего круга предметов».

Вакенродер отходит от классицизма, этот сдвиг ознаменован увлечением романтиков средневековым искусством вообще и готикой в частности.

«Не под одним небом Италии, не под одними величественными куполами и коринфскими колоннами—нет! И под сводами островерхими, в зданиях кудряво изукрашенных и в теремах готических—цветет подлинное художество!» [2].

Искусство представляет высочайшее совершенство человечества. Природа подобна несвязной речи бога. Природа для бога то же, что искусство для человека. Искусство раскрывает сокровищницы человеческого духа и показывает в человеческом образе все, что есть божественного, благородного, высокого. Природа, как и искусство, по Вакенродеру, действует возвышающим образом на человека, так как они представляют собой две формы, две ветви языка божественного.

Душа художника, чтоб быть годным оружием для оживотворения природы духом человеческим, должна быть подобна «струям чистого потока».

«Бурное, пенистое море не отражает в себе свода небесного; но деревья и утесы и облака бегучие со всеми созвездиями—весело глядятся в струях чистого потока» [3]).

Произведения искусства столь же мало входят в обыденную жизнь, как помышления о боге. Драгоценная картина тем отличается от научной книги, что извлекши и усвоивши смысл последней, ее можно бросить как ненужную скорлупу, между тем наслаждение произведениями искусства может длиться бесконечно. Чем глубже в них вникаешь, тем богаче становится их содержание.

Вакенродер бросает перчатку рационализму:

---

[1] «Размышления инока, любителя изящного, об искусстве, русский перевод 1826 года, Москва.

[2] «Размышления . . », стр. 85.

[3] «Размышления . . », стр. 108.

«Но что всего важнее: да не дерзает никто поставлять себя выше духа художников великих, и презрительно подвергать их суду гордого разума! Безрассудный замысел суетной надменности человеческой! Искусство выше человека—и нам, смертным, можно с изумлением чтить превосходные творения его участников и раскрывать пред оными сердце к очищению и примирению всех наших чувствований».

Мудрецы хотят пересоздать нашу землю по мерилу, обретенному умом человеческим, и водворить в ней строгое однообразие умственных законов.

Отход от рационализма знаменует для романтиков переход в религию. «Где соединяются религия и искусство, там из слияния их источников образуется прекрасный ток жизни» [1].

Процессы художественного творчества покрываются тайной...

Гений искусства остается для человека вечною загадкою: ум, желая проникнуть в эту неисповедимую бездну, не сносит глубины ее; но сия тайна навсегда будет предметом высочайшего удивления, как и все великое в нашем мире,—думает Вакенродер.

Неудовлетворенность романтиков окружающей средой ярко выражена в признании друга Вакенродера, музыканта Иосифа Берглингера: «Я бы сейчас же променял этот образованный свет на хижину альпийскую, убежал бы к простому пастуху Швейцарии и вместе с ним радостно запел бы горную песнь, наполняющую сердце сладкою тоской по отчизне...»

Искусство во всех его видах есть средство «возвысить тленное бытие человека до небесного».

Вакенродер—один из старших романтиков—оказал могущественное влияние на своего друга—поэта Тика, а через него и на других представителей этого течения.

Тик писал романы, переполненные фантастических ужасов, всевозможных приключений и небылиц. И в то же время он высказывал мысль, что задача искусства заключается в создании иллюзии, которая несовместима с неестественностью. Этот реалистический взгляд на искусство стоит в кричащем противоречии с художественной практикой Тика. Он написал много сказок, проникнутых глубоким лиризмом. Тику принадлежат многочисленные сатирические комедии. В одной из них он осмеивает трансцендентальную философию Фихте.

Участие Тика в книге Вакенродера выражается в значительном подчеркнутом увлечении католической церковью и предпочтении инструментальной музыки вокальной. Для Тика «чистая поэзия»—такая поэзия, которая занимается музыкальным выражением душевного настроения. Тик написал роман «Штернбальд».

---

[1] «Размышления...», стр. 170.

ФР. ШЛЕГЕЛЬ (1772—1829)[1]

Под руководством Фридриха Шлегеля образовались в Берлине начатки романтической школы, высказывавшей свои воззрения в журнале «Атеней» и нашедшей себе союзников в Шлейермахере, Бернгарди и Гарденберге—Новалисе (1772—1801).

Фр. Шлегель начинает свою литературную деятельность с анализа и преклонения перед греческой поэзией. Он питал замысел стать Винкельманом в исследовании греческой поэзии. Он первоначально разделял эстетические воззрения Шиллера, т. е. склонялся к классицизму. В то же время идеалом поэзии Фр. Шлегель считал объективизм, видел воплощение его в греческой поэзии и в творчестве Гете, Данте и Шекспира. В начале своей литетурной деятельности Фр. Шлегель заимствовал многие идеи у Канта, а «Критику способности суждения» признавал зародышем объективной теории прекрасного. Но со времени расцвета деятельности Фихте, Фр. Шлегель, как и его брат, перекочевал в лагерь Фихте. Под влиянием Фихте Фр. Шлегель вновь перечитал произведения Лессинга[2] и стал находить в них такие неоценимые достоинства, каких не заметил при первом чтении. Фр. Шлегель стремился сочетать субъективный идеализм Фихте и поэтические сокровища Гете. «Идеализм Фихте и поэзия Гете— два средоточия немецкого искусства и умственного развития». Шлегель полагал, что философская система Фихте и Вильгельм Мейстер составляют эпоху в развитии человеческого ума и по важности произведенного переворота могут быть поставлены наряду с Французской революцией. Гайм характеризует философские воззрения Фр. Шлегеля как смесь идей Фихте с идеями Якова Беме. Однако он полагает, что они оказали некоторое влияние на систему Гегеля.

«Философские воззрения Фридриха заслуживали бы названия «пустоцвета», если бы некоторые из них не были изложены в другом месте, в совершенно иной обработке и потому с совершенно иными правами на внимание,—если бы они не повторялись в философской системе Гегеля. Что в систематически развитом уме достигло определенных очертаний, то было у Фридриха лишь смелыми попытками, лишь пустыми фантастическими причудами. Так, например, Фридрих говорит в отрывочных заметках, что философия держится слишком прямого пути и еще

---

[1] Брат Фридриха—Август Шлегель (1767—1845) дал хороший перевод и анализ шекспировских трагедий, два тома интересных рецензий (около 300), из которых особенно выделяется рецензия на «Германа и Доротею» Гете и немецкий перевод Фосса поэм Гомера и перевод Дон-Кихота Тиком. Гайм характеризует художественные воззрения А. Шлегеля: «это—точка зрения классического идеализма, т. е. гармонического согласования формы с содержанием». А. Шлегель читал по истории греческой, римской и немецкой литературы, писал холодные стихи и удачные сатиры.

[2] Романтики относились свысока к поэтическому творчеству Лессинга, только Гейне высоко ценил художественное как и все умственное творчество Лессинга.

недостаточно «округлена», что вслед за полным изложением критического идеализма главные задачи философии заключаются в изложении материальной логики, поэтики, положительной политики, систематической этики и практической истории, далее он говорит, что логика должна быть не простым орудием философии, а прагматической наукой в противоположность поэтике и этике. Истинная философия,—говорится в другой заметке,—должна искать законченности в критике своего собственного духа и своих основных правил; она до сих пор еще не могла отыскать ключ к своей собственной истории; она найдет его только тогда, когда перестанут изолировать одну философскую систему от другой. когда будут изучать философию исторически и в ее цельности с должным вниманием к постоянно вновь возникающим в различных формах, одним и тем же спорным вопросам. Короче сказать, Шлегель требовал, чтоб критика разума была изложена систематически и исторически; о том, исполнимо ли это требование, Шлегель очевидно еще не составил себе ясного понятия, но оно естественно возникло в его подвижном уме под одновременным влиянием фихтовского идеализма, этических воззрений и изучения истории. С такими же стремлениями развивался ум того великого систематика, который впоследствии сделал из логики систематически законченную критическую историю разума, а из истории сделал иллюстрацию логики». (Гайм.—Романтическая школа, стр. 571).

«Вильгельм Мейстер» есть первый образчик еще никогда небывалого вида поэзии. Это—роман, но такой роман, с которым не имеет сходства никакой другой и который беспредельно расширяет прежнее понятие о характере романа. Этот вид поэзии,—думал Шлегель,—составляет основной вид «романтической поэзии». В своем первом литературном произведении он называл романтической рыцарскую поэзию. Кроме того, он употреблял этот термин в смысле странного, сверхъестественного. Главная тенденция романа—«соединить художническое развитие с умственным, нравственным и общественным». «Только романтическая поэзия (т. е. поэзия романов. *Л. З.*) может, подобно эпосу, отражать в себе весь окружающий мир и быть изображением своего времени». Романтическая поэзия способна к самому высокому и самому многостороннему развитию как в отношении содержания, так и в отношении внешней формы. «Назначение романтической поэзии заключается не только в том, чтобы снова соединить в одно целое все разрозненные виды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией». Превосходный роман есть компендиум, энциклопедия всей духовной жизни гениальной личности. В его основе лежит всегда нечто действительно пережитое. В этом Фр. Шлегель усматривает отличительную особенность новой поэзии.

Роман есть романтическая книга. Романтическая книга есть символ «я»—зеркало мира, зародыш божественности. Такая книга предназначена для чтения. Роман Гете «Вильгельм Мейстер»

Фр. Шлегель сравнивал по его историческому значению с Французской революцией и «Наукословием» Фихте. Фр. Шлегель пытался создать собственный роман «Люцинду» [1]; сам автор называл его «Künstlichste Kunstwerkchen» («искусственное произведение»)—удивительная смесь произвола и любви. Форма его крайне причудлива и весьма далека от прозрачной формы гетевского «Вильгельма Мейстера»: письма, записочки, сказки, размышления, диалог, биография, аллегории—составные части шлегелевского романа.

Новалис сочинял свой роман «Генрих фон Офтердинген» как антитезу гетевскому роману. «Я,—писал Фр. Шлегель,—не могу себе иначе мыслить роман, как смесь рассказа, пения и других форм». Таким образом Фр. Шлегель не выбрасывает и драмы из круга романтических художественных форм и мыслит роман, как синтез всех поэтических форм. «Драма, которая глубоко и исторически обработана Шекспиром, есть подлинная основа романа».

Ирония есть,—добавила бы я,—свобода по отношению к тому предмету, на который она распространяется.

Ирония, по Фр. Шлегелю, есть соединение святого с веселым и легкомысленным. Поэзия может,—думает тот же романтик,—возвыситься через иронию до философии.

Ирония есть лишь вид юмора. Немецкое слово «Witz» близко по смыслу к французскому «esprit». Вернее всего передать не словом остроумие, а «юмор». Юмор (Humor) Фр. Шлегель характеризует так: «Романтическая поэзия (читай поэзия, проникнутая иронией. *Л. З.*) есть то же, что юмор в философии и общительность, обходительность, дружба и любовь в жизни».

Понятие ирония имеет у Шлегеля множество определений. Ирония есть смесь серьезности и шутливости. Ирония есть постоянная пародия на самого себя. Место рождения иронии—философия (диалог Платона). Отсюда она распространила свое господство и на поэзию. «Она—самая смелая из всех поэтических вольностей, потому что дает возможность полуотрешиться от самого себя». Ирония есть логическое изящество. «Ирония—результат свободного смешения условного с безусловным». Ирония есть свобода к предмету творчества и себе самому.

История поэзии, подобно истории всех искусств и наук, образует организм. Все искусства и науки, по его мнению, представляют организм, развивающийся в их истории, потому что сам человеческий дух есть точно такой же организм. Критика и теория поэзии находятся в самой тесной внутренней связи с историей поэзии. Каждое отдельное произведение может быть верно оценено и понято только в связи со всеми произведениями худож-

---

[1] «Люцинда» встретила множество нападок даже в среде самих романтиков. Только Шпейермахер (анонимно) горячо защищал этот роман. Кроме «Люцинды Шлегель написал «Геркулес Музагет», в котором излагает свои взгляды на романтизм и трагедию «Аларкос».

ника, и дух каждого отдельного художника может быть верно оценен и понят только в связи со всей историей искусства. История делается системой, а теория делается историей.

Гайм полагает, что теоретическая конструкция понятия о романтизме вовсе не подходит под историческую точку зрения Фр. Шлегеля. Над попыткой установить историческим путем понятие о романтизме берут верх метафизические и эстетические воззрения Фр. Шлегеля.

Фр. Шлегель от поклонения Фихте перешел к системе Спинозы. В этот период его деятельности теория иронии уступает свое место теории аллегории, как сущности прекрасного. «Всякое стихотворение должно быть в сущности романтическим и всякое должно быть дидактическим в том широком смысле этого слова, который обозначает тенденцию к глубокому, беспредельному смыслу».

В небольшой статье «Границы прекрасного» [1], которая представляет собой нечто водянистое, содержится та верная мысль, что устанавливать строгие границы прекрасного, значит убивать прекрасное.

ЗАДАЧИ И СОДЕРЖАНИЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА. ШЕЛЛИНГ (SCHELLING 1775—1854)

Шеллинг кладет свою печать на движение эстетической мысли после Канта. Его обычно считают родоначальником идеалистической эстетики. Такое обозначение едва ли правильно, так как баумгартеновскую и кантианскую эстетику тоже надо считать идеалистической, т. е. объясняющей все явления искусства и художественные восприятия исключительно процессами сознания. Идеалистическую эстетику, как и идеалистическую философию, можно противопоставлять лишь материалистической. Материалистическим можно назвать лишь такое направление эстетики, которое объясняет течения в искусстве социально-экономическими условиями эпохи и класса, творящего искусство, и класса, для которого оно творится. Художественные восприятия оно объясняет как психо-физиологическими, так и идеологическими условиями.

Нельзя сказать, что все идеалистические системы эстетики мало отличаются друг от друга. Нет они могут быть в корне различны между собой, как кантовская, шеллинговская и гегелевская эстетики [2].

Шеллингу, как истому идеалисту, искусство, как и наука, представляются как ценности an sich: они существуют сами по себе, вне связи с окружающей социальной жизнью человека. Искусство есть замкнутое органическое целое, как сама природа.

---

[1] «Über die Gränzen des Schönen» написано в 1794 году, находится в IV томе «Sämmtliche Werke» изд. 1822 года. Эта статья не заслужила одобрения Шиллера, не без основания.

[2] Гегелевская эстетика очень многим обязана Гердеру и есть также Gehaltsaesthetik).

Это сравнение бросает свет на мысль Шеллинга в том смысле, что он готов находить сходство между искусством и природой, но он не выдерживает до конца этой точки зрения, как видно будет ниже.

Эта изоляция искусства от общественной жизни проходит красной нитью через всю его «Философию искусства». Уже в введении к «Философии искусства» Шеллинг устраняет самую возможность эмпирического объяснения воздействия и влияния искусства. Тот не понимает искусства—думает Шеллинг—кто принимает исключительно чувственное воздействие, чувственные аффекты или чувственное удовольствие, возбуждаемое искусством, как влияние и значение искусства [1].

Только тот правильно понимает искусство, кто понимает идею искусства, его целое и взаимодействие частей внутри его. Выяснением идеи искусства должна заняться наука об искусстве и в особенности философия искусства. Объектом искусства может служить все, что, будучи единичным, выражает бесконечное, другими словами, бесконечное в конечной форме есть предмет искусства.

Шеллинг различает философию и теорию искусства. Теория искусства, по его мнению, касается лишь частного вопроса и составляет часть философии искусства. Задачу философии искусства он определяет таким образом: «Das Reale, welches in der Kunst ist, im Idealem darzustellen» (Реальное, содержащееся в искусстве, изложить идеально). Изложение идеального есть конструкция; философия искусства есть конструкция мира в форме искусства. «Философия искусства» конструирует искусство, как нечто особое (Besonderes).

Философия искусства есть наука о всеобщем в форме или потенции искусства. «Ich konstruire in der Philosophie der Kunst zunächst nicht die Kunst als Kunst, als dieses Besondere, sondern ich konstruire das Universum in der Gestalt der Kunst und Philosophie der Kunst als Wissenschaft des All in der Form oder Potenze der Kunst»[1]).

Кантовская традиция видна в шеллинговской постановке вопроса: как возможна философия искусства?

Как для философии абсолютное есть прообраз истины (Urbild), так для искусства абсолютное есть прообраз красоты. Истинное и прекрасное суть лишь два способа рассмотрения единого абсолютного. Искусство есть организм философии. Идеи, представленные реально, составляют материал, содержание искусства.

Если доказана возможность философии, то этим самым—думает Шеллинг—доказана реальность философии искусства. Такое утверждение составляет чистейший остаток средневековой схо-

---

[1] Введение, стр. 6. изд. Отто Вейса, Лейпциг, 1907, т. III.

«Философия искусства» есть посмертное издание 1859 г. его лекций, читанных в 1802/03 г. и позднее несколько раз.

[2] Там же, стр. 18.

ластики, считавшей достаточным доказать возможность идеи бога, чтобы утверждать реальность его существования.

Шеллинг полагал, что до него еще не было философии искусства, а лишь отрывочные рассуждения, основанные на эмпирической психологии; он просит не смешивать его философии искусства с предшествовавшим учением эстики, что же касается кантовской «Критики способности суждения», то хотя она многими была усвоена наизусть, но от нее можно ждать лишь «безвкусицы», как от кантовой философии «бездушия» [1]. После Канта написано несколько хороших очерков — каких Шеллинг не указывает, но нет научной системы, которая согласно абсолютным принципам сделала бы эстетику всеобщей значимостью, и они еще не размежевали эмпирического и философского подхода к искусству. Сам Шеллинг предполагает дать не только всеобщую философию искусства, но при помощи ее истолковать индивидуальность отдельных художников, как Гомер, Данте, Шекспир.

Шеллинг подходит к исследованию теоретических проблем искусства с некоторыми вполне правильными законными требованиями. Как много зрителей, потрясенных театральным зрелищем, не спрашивают себя, какие многообразные условия необходимы для достижения театрального эффекта, чтобы зритель испытывал волнение и радость художественного наслаждения. Точно так же те, кто любуются произведением архитектуры и поэзии, принимают от творца-художника высшее наслаждение, не задаваясь вопросом: как, какими средствами овладел художник нашим сознанием, очистил душу (ihre Seele zu reinigen).

Здесь ясно обнаруживается резкий отход Шеллинга от Канта в смысле постановки проблемы. В то время как Кант ставил перед собой анализ эстетизирующего сознания независимо от художественных объектов, Шеллинг сразу ставит в центр своего внимания исследование художественного объекта как такового.

Шеллинг, в согласии с общим метафизическим воззрением на мир, пошел метафизическими путями для нахождения ответа на правильно поставленные вопросы («Einleitung», стр. 6).

В густых туманах метафизики, которые обволакивали воззрения Шеллинга, иногда заметны просветы. Так, например, он высказывает вполне здравую, правильную мысль о важности в выявлении характера художественного творчества: в нем нет, по Шеллингу, ничего случайного.

«Сервантес создал историю Дон-Кихота из материала своего времени, который до сего времени, равно как и Санчо-Пансо, носят печать мифологического творчества. Здесь налицо вечные мифы; «Фауст» Гете... есть поэма, содержащая в себе самую существенную (die innerste), чистейшую сущность нашей эпохи: содержание и форма сотворены из того, что заключает в себе наше

---

[1] Как увидим далее, Шеллинг значительной частью своего философского имущества обязан Кантовской системе.

время, или оно еще только носило или носит его во чреве своем»[1]. Шеллинг тем отличается от Канта, что усвоил в очень небольшой степени правда, понимание исторической обусловленности характера художественных произведений.

Как Кант сделал свою эстетику лишь частью системы критического идеализма и пытался обосновать вопрос, «как возможны синтетические суждения априори» во всех основных областях человеческого сознания, в познании, в поведении, в эстетических оценках, так Шеллинг сделал свою философию искусства частью своей философии тождества или философии абсолютного, или трансцендентального идеализма, о чем он предупреждал читателя. «Философия искусства» Шеллинга излагается наподобие «Этики» Спинозы. Она состоит из ста тридцати трех тезисов, пространно доказываемых. Иногда имеется краткая ссылка на предыдущие тезисы, из которых вытекает последующие. Как у Спинозы, к основным тезисам добавлены пояснения, дополнения, следствия. Такой формы изложения Шеллинг держится только до того момента, когда он переходит к детальному рассмотрению поэзии. Здесь он отбрасывает нумерацию параграфов и формулировку теорем. По содержанию также Шеллинг чрезвычайно много заимствуют у Спинозы. Первые три тезиса очень сходны со спинозовскими определениями: 1. Бог есть непосредственное утверждение самого себя. 2. Бог есть бесконечное утверждение, постигаемое самим собою. 3. Бог и вселенная тождественны. Абсолютное вечно. Во вселенной постижимо все, что постижимо в боге. Идеальная бесконечность превращается в реальность, т. е. в природу. Различия начинаются тогда, когда Шеллинг начинает играть и жонглировать с понятием откровения; последнее было совершенно чуждо Спинозе.

Природа как совокупность явлений есть неполное откровение бога. Таким образом, сверх познания природы еще остается нечто от бога, что подлежит особому познанию. Разум во вселенной есть совершенное отображение бога.

1. Абсолютное знание разума или философии есть совершенное выражение тождества реального и идеального.

2. Тождество идеального и реального обнаруживает себя в реальном мире через посредство искусства.

3. В мире идеальном философия относится к искусству, как в мире реальном разум к организму.

Как вечный разум объективируется через организм, так философия объективируется через искусство. Необходимость и свобода относятся друг к другу как бессознательное и сознательное. Искусство покоится на тождестве сознательного и бессознательного.

---

[1] Servantes hat uns aus dem Stott seiner Zeit die Geschichte des Donquihote gebildet, der bis auf diesen Augenblick ebenso wie Sanho-Panso das Ansehen einer mythologischen Person hat. Es sind hier ewige Mythen—soweit man Goethes Fausten beurteilen kann, so ist dieses Gedicht nicht anderes als die innerste reinste Essenze unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloss, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. S. 94.

Непосредственная причина всякого искусства—бог, так как он источник всех идей и всякой красоты. Истинное понимание искусства есть изображение вещей, как они существуют в абсолютном.

Изображение частного через посредство всеобщего есть схематизация. Изображение всеобщего через частное есть аллегория. Синтез того и другого есть символическое.

Искусство как синтез свободы и необходимости есть мысль Шиллера, окутанная Шеллингом в плащ метафизики. Мифология дает первый материал для искусства, так как мир богов недоступен ни рассудку, ни разуму, а лишь фантазии[1].

Шеллинг называет воплощение бесконечного в конечном возвышенным, воплощение конечного в бесконечном прекрасным. В абсолютном возвышенное и прекрасное не противоположны, а возвышенное обнимает и прекрасное.

Хаос есть главный предмет возвышенного, так как в нем человек воспринимает непосредственно всю сумму слепых, стихийных сил, которые слишком велики для человеческой силы и способности созерцания.

Хаос не есть чистое отрицание формы, хаос есть бесформенность в высшей и абсолютной форме, как абсолютная форма есть бесформенность. Этой диалектической игрою понятий (точнее сказать, слов, так как понятия не очень-то дают с собой играть) Шеллинг хочет отмежеваться от кантовского отрицания у возвышенного третьего момента прекрасного—субъективной целесообразной оформленности предмета.

Хаос является наглядным символом возвышенного. Шеллинг исходит из шиллеровского толкования возвышенного, но считает недостаточным утверждение, что возвышенное есть то, что превосходит чувственные силы человека. Чувственно-великое и мощное есть лишь относительное величие, в котором мы можем воспринять абсолютное величие. Вот тогда налицо возвышенное. Возвышенное есть и в природе и в сознании. Так думал и Кант. Но различие между Кантом и Шеллингом в учении о возвышенном заключается в том, что, по Канту, возвышенное есть лишь умонастроение, поводом для которого могут служить явления внешнего мира, т. е. физического миропорядка, и факты внутреннего мира, т. е. нравственного порядка. Словом, по Канту, возвышенное есть нечто вполне субъективного характера, между тем как, по Шеллингу, возвышенное можно истолковать как нечто объективное, абсолютное возвышенное, некая субстанция, которая лишь меняет свои формы. Шеллинг, видимо, сознавал возможность такого толкования и поэтому специально оговаривается, что объективно-возвышенны лишь предметы искусства, а предметы природы—лишь поводы для возвышенного состояния духа.

---

[1] Шеллинг употребляет кантовские термины «рассудок», «разум», несмотря на его отрицательное отношение к критической философии.

Несмотря на родство и связь возвышенного с моральным, оно все же остается эстетическим созерцанием. Шеллинг тут же извиняется за употребление термина эстетический.

Возвышенное в природе и искусстве, как трагедия, очищает душу (überhaupt reinigt die Seele).

Возвышенное в природе есть богатейший источник великих мыслей и лучшее средство избавиться от мелочности и дряблости чувств. Здесь Шеллинг вслед за Шиллером повторяет излюбленную мысль Жан-Жака Руссо [1].

Возвышенное с разительной яркостью проявляет себя в трагедии. Герой трагедии мужественно переносит все жестокие удары судьбы, выходит из сферы обусловленного в безусловное, в абсолютное. Чувственные и моральные страдания, выпадающие на долю героя трагедии, необходимы как момент борьбы, в которой он лишь и может развернуть и испытать свои силы. Так же нужна мощная борьба разрушительных и творческих сил природы для восприятия ее как возвышенного или возвышающего начала. Трагедия покоится на борьбе двух противоположных сил—максимуме жизненных страданий, побеждаемых только великой моральной силой — мужеством.

Шеллинг отнесся отрицательно к подражательному искусству,—он метко и коротко характеризует подражание художественным образцам, как оставление тени без тела. Точно так же насмешливо относится Шеллинг к тем эстетикам XVIII века, которые, подобно Готшеду, изготовляли всевозможные рецепты для поэтов, драматургов.

Шеллинг признавал возможность и необходимость философии искусства потому, что искусство в частном непосредственно постигает абсолютное. Музыка постигает непосредственно ритм вселенной (эту мысль усвоил Шопенгауэр). Скульптура выявляет объективные первообразы органического мира [2].

Здесь налицо заметное влияние Платона. Абсолютное проявляет себя через философию, как истина, и через искусство — как красота. «Истина и красота—только два различных способа рассмотрения единого абсолютного» [3].

«Только в истории искусств в целом обнаруживается существенное и внутреннее единство всех художественных произведений, как продуктов одного и того же гения, который выявляет себя в противоположность античного и нового искусства в двух противоположных формах» [4].

---

[1] В главе о возвышенном Шеллинг пять раз ссылается на трактат Шиллера «О возвышенном».

[2] Um einige Beispiele zu geben, so ist die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhytmus der Natur und Universums selbst der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht. Die vollkommenen Formen welche die Plastik hervorbringt sind die Objekt und dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst. S. 15.

[3] Ib., S. 18.

[4] Ib., S. 20.

Здесь видна преемственная связь Шеллинга с Шиллером. Если искусство есть организм философии, а философия есть в конечном счете, по Шеллингу, познание бога, то таким образом спекулятивная эстетика Шеллинга есть лишь введение к его спекулятивной теологии. На это обстоятельство указал уже давно Роберт Циммерман (в 1858 году)—автор книги по истории эстетических учений.

Шеллинг усматривал в искусстве синтетическое примирение сознательного и бессознательного, конечного и бесконечного. По Шеллингу, как и по Канту, художественная деятельность есть деятельность гения. Гений есть для эстетики то же, что «я» для философии, а именно «высшее, абсолютно реальное, что само никогда не становится объективным, но есть причина всякого объективирования» (alles Objektivirens ist). В искусстве Шеллинг различает собственно искусство, то есть то, чему можно научить и научиться благодаря традиции и упражнению, и поэзию искусства, то есть то, чего усвоить нельзя путем обучения и подражания. Совершенное искусство есть то, которое объединяет оба эти свойства, только гений способен воплотить это сочетание. Шеллинг рассматривает художественные формы, как формы вещей в себе [1]; поэтому истина и красота тождественны, и познание и интеллектуальное созерцание, объективированное в искусстве, сливаются. Здесь Шеллинг возвращается к Платону.

Весь диалог «Бруно» написан под заметным влиянием Платона в приподнятом стиле.

Шеллинг обстоятельно разбирает художественную литературу (die redende Kunst). В этом отделе его «Философия искусства» переходит в анализ эмпирического многообразия форм литературного творчества. О некоторых из них Шеллинг высказывает весьма поучительные, заслуживающие внимания, мысли, а именно: его определение трагедии. «Существенное в трагедии — это действительная борьба субъективной свободы и объективной необходимости; конец их борьбы заключается не в поражении или победе участников борьбы, а в том, что оба, побеждая или терпя поражение, приходят к совершенному тождеству». (In der vollkommenen Indifferenz erscheinen).

Недостаток приведенного определения трагедии заключается в том, что утверждается безразличие итога борьбы. Здесь «философия тождества» Шеллинга испортила интересно задуманное определение.

Каково значение философии искусства Шеллинга, что она принесла нового и интересного? Она дала несколько плодотворных мыслей, послуживших переходом к эстетике Гегеля. Шеллинговская философия искусства есть мост между эстетическими воззрениями Канта и Гегеля. Уже выше отмечена была мысль о том, что художественное произведение выражает основные тенденции времени, его породившего. Заслуга Шеллинга заключается еще

[1] Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich, wie sie in den Urbildern sind.

в том, что он перевел интерес теоретиков искусства и эстетики на художественный объект. Но здесь он попал в односторонность, противоположную кантовской. Шеллинг находился не столько под влиянием Платона, сколько под влиянием Плотина. Бросается в глаза влияние Шиллера, у которого Шеллинг заимствует противопоставление наивного и сентиментального искусства, удерживает это деление, лишь подводя его под свою туманную метафизическую терминологию конечного и бесконечного. Заметно также влияние Винкельмана, о котором Шеллинг много говорит в трактате «Отношение изобразительного искусства к природе».

Небезынтересно мнение Гайма о Шеллинге. «Вообще заслуга Шеллинга заключалась в том, что у него философия глубоко проникнута поэтическим духом его времени, что он обобщил романтическое направление» (Гайм, «Романтическая школа», стр. 235, Москва 1891). В «Системе тождества» философия Шеллинга достигла одного уровня с романтическими тенденциями. Эта система не только служила связью между идеализмом Фихте и поэзией Гете, но сходилась с воззрением Гете на природу. Из всех элементов романтизма здесь недоставало только мистического, представителем которого был преимущественно Шлейермахер; но при дальнейшем развитии своих идей Шеллинг не мог воздержаться от мистицизма» (там же, стр. 556).

Влияние Шеллинга простиралось и на русскую философскую мысль 30-х годов, в особенности в кругу славянофилов. Поэт Одоевский тоже был сторонником Шеллинга.

ШОПЕНГАУЭР (SCHOPENHAUER 1788—1863)

Шопенгауэр стремится объединить несколько различных мыслей: платоново понимание и д е и, аристотелево понимание искусства к а к и с т о ч н и к а п о з н а н и я, кантово понимание эстетического суждения, как н е з а и н т е р е с о в а н н о г о с о с т о я н и я, шеллингово объяснение характера искусства д у х о м в р е м е н и.

Шопенгауэр предвосхищает мысль Земпера о том, что приспособленность формы предмета к его назначению—важнейший момент его художественной ценности, что однако, стоит в кричащем противоречии с мыслью Канта о незаинтересованности эстетического суждения.

По Шопенгауэру, воля, и только она одна,—источник всех человеческих горестей и страданий. Но так как в эстетическом состоянии воля совершенно исчезает из сознания, то этим объясняется та неизъяснимая радость, которая сопровождает восприятие прекрасного. Хотя чистый субъект познания также избавляет человека от ярма воли, но он не всем доступен. Только в состоянии чистого познавания человека совсем теряет собственную волю с ее целями, а с нею и индивидуальность, тогда только наступает «чисто объективное созерцание». Эстетическое состояние есть такое же «чисто объективное созерцание». Эстетическое состояние

имеет, по Шопенгауэру, познавательное значение. Сущность искусства такова, что ему один случай заменяет тысячи, так как при своем тщательном изображении индивидуумов оно всегда имеет в виду лишь раскрытие и д е и всего рода. Здесь идея понимается в платоновском смысле. «Искусство может давать нам больше откровений, чем все науки, взятые вместе»,—думает Шопенгауэр. Идея в платоновском смысле составляет объективную сущность прекрасного, по Шопенгауэру.

Шопенгауэр также восхищается античным искусством, как и его современники. Красота античной архитектуры и утвари заключается в том, что они с наивностью выражали свое назначение; чувствуется, что, если бы сама природа производила все эти вазы, амфоры, лампы, столы, стулья, шлемы, щиты, панцыри, они и у нее имели бы такой же вид.

Музыка — это могущественнейшее из искусств, она занимает все сознание целиком. Шопенгауэр осуждает перегруженность оперы различными зрительными моментами, которые отвлекают слушателя от полного восприятия музыки. Он советует писать оперы более сжато, так как слушание музыки сильно утомляет. Он также резко порицает в музыке перевес гармонии над мелодией, признавая последнюю сущностью музыки.

Не лишены интереса соображения Шопенгауэра о трагедии, драме и романе. Он издевается над эстетиками, полагавшими сущность трагедии в борьбе с судьбой, так как борьба с судьбой тщетна, бесплодна. Подлинная суть трагедии заключается, по Шопенгауэру, в изображении неизбывных, неустранимых человеческих страданий — в трагедии воли.

Искусство романистов состоит в том, чтобы с возможно меньшей затратой внешней жизни приводить внутреннюю в самое сильное движение, потому что она собственно и есть настоящий предмет нашего интереса. Шопенгауэр, как и другие его современники, полагал, что «дух времени» налагает неизгладимый отпечаток на «дела, мысли, писания, музыку, живопись, произведение того или другого искусства».

Нет никакой возможности дать классовую характеристику Шопенгауэра исключительно по его эстетическим воззрениям. Только судя о всей философской системе Шопенгауэра, можно сказать, что он выражает собой ту часть немецкой буржуазии начала XIX века, которая безуспешно боролась за улучшение своего классового положения. Отсюда учение Шопенгауэра о тщете волевого напряжения, о бедствиях, вытекающих из него. Но возможно также, что в этом учении обнаруживается страх буржуазии перед предстоящей борьбой с более могучим противником, чем его прежний противник, в лице класса феодалов [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. В. Г. Вакенродер—Размышления инока, любителя изящного, об искусстве. русский перевод 1826 года, Москва.

[1] См. статью Шопенгауэре в «Дополнении» стр. 337.

2. Friedrich Schlegel — Sämmtlishe Werke. Wien, 1822—1823. IV und V Bände.
3. Сталь — О Германии
4. Heinrich Heine—Die romantische Schule, 7 ter Band, Hamburg, 1889.
5. Oskar Walzel.—Deutsche Romantik, Leipzig, 1908.
6. Marie Joachimi—Die Weltanschauung der Romantik. Jena, 1905.
7. Ricarda Huch.—Blütezeit der Romantik, Leipzig, 1899.
8. Гайм —Романтическая школа.
9. Schelling- Philosophie ger Kunst, Otto Weiss, Leipzig, 2907, B. III.
10. Hegel—Aesthetik, 1842.
11. Гегель —Курс эстетики, русский перевод Модестова.
12. Шопенгауэр—Собрание сочинений, т. III, гл. 19-я. Русский перевод, Москва, 1903.
13. Schnopenhauer— Die Welf als Wille und Vorstellung. 2. Bände, Zelpzig 1922.

2. Психологическая эстетика

ЭСТЕТИКА ФЕХНЕРА (FECHNER 1801—1887)[1]

Психологическое направление в эстетике объединяет мыслителей, начиная с 40-х годов XIX века и кончая современными, ныне здравствующими мыслителями. Психологическая эстетика имеет безусловное право на существование, так как эстетическое суждение есть состояние сознания различий степени сложности и интенсивности.

К сожалению, вся психологическая эстетика до сих пор не пошла дальше исследования элементарных психофизиологических основ эстетического состояния. Причем вопросы ставились в чисто гедонистическом плане, например, какая из геометрических фигур больше нравится, или в каком количественном соотношении должны быть части фигур, чтобы возбудить эстетическое удовольствие (золотое сечение).

Если же представители психологической эстетики касаются круга более сложных проблем, они тотчас покидают эмпирический и экспериментальный метод и впадают в рассуждательство и спекуляцию.

Психологическая эстетика по сути своей есть, может быть помимо ее желания, гедонистическая эстетика. Гедонизм же,— если он есть главная характерная черта идеологического направления, а не его второстепенный частный момент, как таковой он является необходимым и в материалистической эстетике,—есть несомненный признак идеологии такого общественного класса, который уже победил и стал на путь, хотя еще незаметного, но неизбежного разложения.

Фехнер—основатель экспериментальной психологии в Германии. Он пытался применить те же методы к эстетике. Он твердо убежден в необходимости применения двух путей: эмпирического,—Фехнер называет его эстетикой снизу и философского—это есть эстетика сверху. Фехнер признает также необходимость исторической эстетики в смысле истории эстетических учений.

[1] Я использовала: «Vorschule der Aesthetik», 2 Bände, Leipzig 1876.

Фехнер пытается прежде всего установить различие между добрым, прекрасным, приятным, полезным и истинным. Здесь он не вносит ничего нового по сравнению с предшествующими эстетиками. Под эстетическим Фехнер разумеет не только чувственно воспринимаемое, но и отношения чувственно воспринимаемых данных и ассоциации, непосредственно связанные с ними. По Фехнеру, все прекрасное, как и все существующее, в конечном счете ведет свое начало от бога.

Фехнер устанавливает наличие 6 эстетических принципов, из коих первый называет принципом эстетического порога, ниже и выше которого не получается чувство эстетического удовольствия. Здесь проводится аналогия с порогом сознания.

Второй принцип—это принцип эстетической помощи или градации (Hilfe oder Steigerung). Он заключается в том, что степень эстетического удовольствия не есть простая сумма удовольствий от отдельных восприятий, из которых эстетическое удовольствие слагается, а нечто по качеству иное. Третий принцип—единство в многообразии, известный в античной эстетике. Четвертый—отдельные моменты целостного эстетического восприятия не должны противоречить друг другу, а все эстетическое удовольствие в целом должно быть близко к правде, например, если ангел снабжен на картине или в скульптуре крыльями, то они должны быть представлены будто бы в самом деле ими можно летать. Первое называется внутренней правдой, а второе—внешней правдой. Пятый—эстетическое впечатление должно быть ясно. Шестой—ассоциативный принцип. Исследованию его и посвящает все свое внимание Фехнер. На ассоциативном законе—думает Фехнер—зиждется половина эстетики.

Фехнер различает прямой и ассоциативный момент в эстетическом восприятии. «Прямой» фактор эстетического впечатления заключается в форме, цвете, звуке, словом, в непосредственных чувственных данных эстетического объекта. Ассоциативный фактор заключается в том субъективном опыте, который зритель привносит в эстетическое впечатление. При этом Фехнер отмечает верное наблюдение, что наши зрительные восприятия всегда связаны с предыдущим опытом, и мы видим предметы не так, как мы их действительно воспринимаем, а с теми изменениями, которые вносятся нашими мускульно-двигательными и осязательными восприятиями. Нет чистого чувственного впечатления.

Он утверждает, что мы любуемся апельсином не в силу его шарообразной формы, оранжевого цвета и благоуханного запаха, а вследствие ассоциаций, которые его вид пробуждает в нас. Зритель вспоминает прекрасное дерево, чудесную страну и лазурное небо, под которым произрастают и цветут апельсины. Румянец на щеке, а не на носу, нравится от того, что вызывает представление об отличном здоровье человека. Парики нравятся не в силу их собственной красоты, а в силу ассоциаций, а именно: его носили знатные и привилегированные особы. Китайцы изображают своих богов с большими животами, потому что эта

черта свойственная богатым и сильным. «Как правило, нам нравится или не нравится то, что пробуждает воспоминания, которые содействуют удовольствию или неудовольствию эстетического впечатления. Они вступают в гармонию или в конфликт с непосредственным впечатлением» [1].

Фехнер разбирает различные виды ассоциаций: по сходству, дополняющие ассоциации, пространства, времени, рассудочные и эмоциональные, краски, формы, линии (последние две в сущности пространственные ассоциации). Багровая краска напоминает об огне, крови, смелости; выпуклая форма вызывает представление о наступлении, а вогнутая—об обороне и защите; горизонтальная линия—о слабости; вертикальная—о напряжении и мощи. К разряду ассоциаций Фехнер также относит без всякого основания причинные связи.

Фехнер, как несколько позднее Грант-Аллен, усматривает развитие эстетического чувства в накоплений ассоциаций. Например, ребенок, впервые видящий море, не может эстетически оценить его, как взрослый, легко вспоминающий кораблекрушение и катастрофу на море. Почему эти воспоминания могут содействовать эстетическому удовольствию, совершенно непонятно.

Если однако и ребенок испытывает эстетическое впечатление от моря, то потому, что он имеет уже представление о реке, с которой он сравнивает море.

Фехнер утверждает, что нередко ассоциативный фактор перевешивает значение прямого фактора, например, развалины замка или храма на вершине горы нравятся не в силу своей формы и цвета, а только вследствие разнообразия и богатства ассоциаций.

Очень важно установить пределы действия ассоциативного фактора в эстетическом состоянии. Ассоциации пространства, времени, сходства, контраста не исчерпывают психической жизни в целом, а потому не покрывают и эстетического состояния. Но Фехнер безусловно прав в том, что весь предшествующий опыт оказывает определяющее влияние на каждое новое впечатление, но несостоятельно расщепление предыдущего опыта на отдельные частные ассоциации. И при этом Фехнер, как уже отмечено к разряду ассоциаций относит и сознание причинных зависимостей, что уж совсем неосновательно.

В своей книге, специально посвященной экспериментальной эстетике [2], Фехнер пишет, что в музыке ассоциативный фактор играет второстепенную роль, а прямой—главную роль. В изобразительном искусстве Фехнер приписывает главное действие ассо-

[1] «Nach Missgabe nun, als uns das gefällt oder missfallt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Missfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindrucke der Sache in Einstimmung oder Konflict treten kann». S. 94.

[2] «Zur experimentalen Aesthetik», Leipzig, 1871. В этой книге больше всего внимания посвящается исследованиям Цейзинга о пространственных пропорциях, как условии красоты золотого сечения.

циативному фактору, однако и в живописи и в скульптуре отводится место прямому фактору, а в орнаменте последний приобретает перевес.

Фехнер интересовался различиями в эстетическом сознании людей разного пола, возраста, культурного уровня, но итогов этих исследований он не приводит.

Фехнер указывает пять путей для воспитания эстетического вкуса: 1) знакомство с чужим опытом; 2) собственное размышление; 3) привычка; 4) упражнение и 5) ассоциация.

Из всех ассоциаций, на которые указывает Фехнер, специфическое значение имеют для эстетического состояния лишь так называемые дополняющие ассоциации. Например, во время спектакля выводят человека за кулисы для расстрела, слышен выстрел, и зрителю живо представляется расстрелянный человек; или за кулисами слышен походный марш, и зритель ярко рисует себе шествие многочисленных колонн.

Вся психологическая, эмпирическая эстетика исходит из признания того, что эстетическое состояние есть удовольствие, а удовольствие и неудовольствие составляют элементарные, далее неразложимые биологические факты. Удовольствие определяется как состояние, сопровождающее удовлетворение какой-либо потребности, насущной или второстепенной, естественной или социальной, прибавим мы от себя.

Однако по мере роста культуры всего общества и отдельного человека растет расстояние между удовлетворением потребности и им обусловленным удовольствием. Например, примитивный человек испытывает удовольствие от удовлетворения голода или жажды, независимо от того, грязна или чиста, изящна или неизящна посуда, в которой находились пища и питье. Чем культурнее человек, тем больше возрастает значение этих добавочных моментов. Их значение становится настолько велико, что перевешивает иногда силу непосредственного удовольствия от удовлетворения потребности.

Вопрос становится еще сложнее при переносе его в область эстетики. Чрезвычайно сложно определить, что такое эстетическая потребность, так как ее сущность меняется вместе с ростом культуры, и поэтому не следует выводить эстетические построения из удовольствия, как это делает Фехнер, и все другие представители психологической и эволюционной эстетики.

Несмотря на то, что Фехнер стремится выработать эмпирическую эстетику, она однако носит явно выраженный нормативный характер. Вот суждение, которым завершается первый том его «Vorschule».

«Наилучший вкус—тот, в котором проявляется лучшее для человечества; лучшее для человечества есть его временное и вечное благо»[1].

[1] Der beste Geschmack ist der bei dem im Ganzen das Beste für die Menschheit herauskommt; das Bessere für die Menschheit aber ist, was mehr Sinne ihres Zeitlichen und voraussetzlich ewigen Wohles ist. (S. 264, I Band).

Таким образом эмпирика Фехнера уперлась в метафизику «вечных благ» для абстрактного человечества. Ясно отсюда, что эмпирически психологическая эстетика, сливающаяся с метафизической эстетикой, топчется на одном месте.

Эстетика Фехнера оказала сильное влияние на Вундта. Он же дал новый сильный толчок экспериментальным исследованиям элементарной эстетики.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ВУНДТА (WUNDT 1832—1920)

Вундт, как и Кант, не усматривает в эстетическом начале ни размышления, ни действия, оно чисто созерцательное: эстетическое состояние есть созерцание предмета и притом только созерцание Вундт полагает, что кантовское определение эстетического созерцания, как незаинтересованного удовольствия, есть только отрицательная, а следовательно, недостаточная характеристика. Вундт отвергает чисто субъективную характеристику эстетического начала, так как она сродни эвдемонистической оценке нравственных явлений. Основная проблема эстетики, по Вундту, заключается в исследовании свойств, которыми должны обладать предметы для того, чтобы производить эстетическое действие.

Вундт убедительно доказывает, что формалистическая эстетика терпит крах, так как ритм, гармония, симметрия и пропорциональность фигур доставляют элементарное чувственное удовольствие, а эстетическое созерцание порождается лишь полным соответствием формы содержанию. Эстетическое созерцание относится ко всему предмету и со стороны формы и со стороны содержания. При исполнении музыкального произведения существенную часть действия производят не гармония и не ритм сами по себе, а вызываемые этими формами аффекты. Но—прибавим мы от себя—аффекты эти нравятся не сами по себе, а потому что они вызваны музыкальным произведением. И в произведении архитектуры нам нравятся не величина, симметрия, пропорциональность сами по себе—думает Вундт.

Вундт подвергает Гегеля критике за то, что художественное произведение, согласно его системе, низводится на степень лишь вспомогательного средства, цель которого достигнута, коль скоро найдено логическое выражение, передающее содержание его мыслей в абстрактной форме. Искусство не преддверие, а дополнение науки. Изображение, а не отображение действительной жизни составляет задачу искусства. Изображение отличается от отображения тем, что художественный момент играет роль творческого, а не механического посредника между действительностью и образом. Он творит образ по своим идеям, жизненная действительность преображается в художественном образе согласно формирующим идеям художника. Отсюда вытекает большое влияние научных понятий и философских принципов на художественное изображение. Благодаря этому—думает Вундт—эстетическое созерцание близко к постижению действительной жизни. В эстети-

ческом созерцании нет ничего, чего не было в восприятии; но разрозненные восприятия объединяются при посредстве художественных образов.

Вундт придает исключительное значение творческой фантазии для искусства. Вот как Вундт определяет творческую фантазию: «там, где мы встречаемся с признаками подобного действия, где состояние созерцающего субъекта определяется посредством материала ощущения, приносимого извне, а сам субъект действует определяющим образом на этот материал, чтобы через его посредство воплотить собственные представления, там мы можем найти признаки творческой фантазии». Разумеется, в образе фантазии нет ничего, что могло бы быть противопоставлено как нечто совершенно противоположное обыкновенным чувственным представлениям. Фантазия является для искусства, а также для религии и мифов тем же, чем выразительные движения для языка.

Вундт подвергает традиционную эстетику справедливой критике. Вся прежняя эстетика опиралась на какую-либо систему общих философских принципов и весьма скупо пользовалась фактами из конкретного искусствознания, а опиралась лишь на индивидуальные эстетические чувства авторов. «Ясным примером этому—пишет Вундт—служит большой труд Фр. Т. Фишера; абстрактные параграфы этого труда не имеют абсолютно никакого значения, тогда как из отдельных замечаний можно почерпнуть много интересного и поучительного».

Вундт подвергает беглому анализу теорию вчувствования. «В этом соединении обоих чувственных факторов, объективного и субъективного, вероятно и состоит тот процесс, который новейшие эстетики называют «вчувствованием»; они прилагают это выражение к эстетическим объектам для того, чтобы указать, что связь между субъектом и впечатлением здесь более тесная, чем та, которая бывает при обыкновенных объективных представлениях. Поэтому «вчувствование», с одной стороны, должно объяснить действие впечатления на настроение зрителя, а с другой стороны,—непосредственное отношение субъективных раздражений настроения к объекту [1]. В этом смысле вчувствование, конечно, не является процессом, ограниченным эстетическими объектами; оно составляет необходимый коэффициент каждого представления, будь то так называемое восприятие или образ фантазии. По своей психологической природе это «вчувствование» является эмоциональной стороной процесса ассимиляции, имеющего место при образовании всякого представления. Точно так же факторы, на которые распадается при психологическом анализе сложное понятие «вчувствования», не исчерпывают всего содержания того, что составляется эстетическим восприятием, в его специфическом отличии от возникновения и возобновления каких-либо чувственных восприятий». Первую особенность творческой фантазии Вундт

[1] Для эстетического понятия «вчувствование» ср. Lipps: «Aesthetik», Bd. I, 1903, S. 96 ff. и отчасти с другим обоснованием Volkelt: «System der Aesthetik». Bd. I, 1905. S. 237 ff.

называет «оживляющей апперцепцией». «Это понятие охватывает все действия элементарного процесса, которые мы уже указали, правда, очень односторонне, в понятии «вчувствования», и которые в своем соединении определяют фантазию: это качество заключается в том, что собственное «я» зрителя проектируется в объекте таким образом, что зрителю кажется, будто объект и он—одно». Вторую особенность Вундт определяет, как «увеличивающую чувство силу ассимиляции». В этой ассимиляции проявляется тот факт, что среди всех факторов, из которых составляется созерцание предмета, решающий эмоциональный момент впечатления создается не объективными факторами, а субъективными.

Третью особенность творческой фантазии составляет самостоятельная деятельность сознания в образовании материала восприятия. К предыдущим особенностям присоединяется таким образом еще одна, а именно: господство субъекта над объектом; она является специфической основой творческой фантазии, действующей в искусстве.

Вундт, как и Герберт Спенсер, Конрад Ланге и Карл Гроос, отмечает внутреннее психофизическое родство игры и искусства. Вытекая из одного источника, они затем, по мере своего развития, все более и более удаляются друг от друга, вследствие своих расходящихся мотивов и целей. Уже с самого начала существует некоторое различие между примитивной игрой и первобытным искусством. «Действия игры находятся в зависимости от всей психофизической организации, от склонности к ритмическим движениям частей тела, выражающих движения души посредством жестов и языка. Поэтому начала игры общи и человеку и высшим животным. Наоборот, искусство, в собственном смысле слова, то есть искусство, основанное на психологических мотивах художественной деятельности, присуще только человеку. Различие игры и искусства заключается в следующем: «признак игры то обстоятельство, что она или берет свой объект непосредственно из окружающего мира, или же изменяет произведения внележащей художественной деятельности самого играющего, или коголибо другого, оживляя и одушевляя их посредством игры своей фантазии. Наоборот: художественная фантазия оживляет предметы в то время, когда создает их. В этом различии заключается та тесная зависимость между искусством и игрой, благодаря которой из игры может возникнуть искусство, и, наоборот, из искусства—высшие формы игры. Первое происходит посредством произвольного изменения формы объектов искусства; второе—вследствие оживляющего действия художественного творчества. Взаимодействие искусства и игры в течение их развития обусловливает также и то, что первоначальные содержания искусства и игры могут не только соприкасаться, но даже переходить друг в друга. Самые ранние из более сложных форм игры, создаваемых при помощи искусства, служат целям культа».

Вундт справедливо считает праздным вопрос о том, какое искусство было первоначальным. Первобытное искусство отражает разнообразнейшие формы внешнего мира посредством природных выразительных движений и их дальнейшего продолжения и развития в танце и пении, в языке и поэзии. Искусство во всех своих формах дает выражение всему, что человек получает из впечатлений внешнего мира и собственной деятельности. Но в конце концов искусство всегда является картиной самой человеческой жизни, а главным образом, картиной человеческого миросозерцания, насколько оно следует из взаимодействия внешних переживаний и внутренних возбуждений. Поэтому во всех стадиях своего развития искусство по своей форме есть выражение общей деятельности фантазии, а по содержанию—выражение миросозерцаний.

Вундт ни одним словом не обмолвился о значении и отражении труда в примитивном и позднейшем искусстве.

ТЕОРИЯ ВЧУВСТВОВАНИЯ ТЕОДОРА ЛИППСА (LIPPS 1851—1914)

Теодор Липпс [1] выдвинул эстетическую теорию, которая является несомненным ответвлением теории Вундта об апперцепции. Центральное место в учении Липпса об эстетическом сознании зрителя—а Липпса интересует именно прежде всего зритель, ему Липпс посвящает специальное исследование «Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen», этой же проблеме уделяется $^5/_6$ второго тома «Эстетики»—занимает анализ процесса апперцепирования эстетического восприятия. Эстетика, таким образом, является наукой психологической, эмпирической. Но в то же время она может быть и нормативной, так как выводы эмпирической науки могут служить до известной степени правилами поведения зрителя и художника по отношению к художественному произведению.

Липпс начинает свои исследования с анализа сознания. Строение сознания ему рисуется наподобие довоенной Германской империи, а именно: сознание, психика имеет монархическую конституцию [2]. Причем эта монархия бывает свободной и деспотической. Благодаря ей достигается единство в многообразии человеческих переживаний. О монархической форме сознания учит также Карл Гроос.

---

[1] Липпсу принадлежит не только двухтомная «Эстетика», из которых I том «Grundlegung der Äesthetik» опубликован в 1903 г., а второй том «Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst», опубликован в 1906 г., а также «Komik und Humor», «der Streit über die Tragödie», «Beiträge zur Äesthetik» и многочисленные статьи в различных философских и психологических журналах. Кроме того: «Die ethische Grundfragen», «Grundzüge der Logik», «Grundthatsachen des Seelenlebens» и др.

[2] Бывают случаи равновесия психических сил: это—принцип «золотого сечения». Золотое сечение имеет место только в геометрической фигуре, именно в прямоугольнике.

Те новые ощущения, представления, которые без сопротивления апперцепции включаются в состав сознания, сопровождаются чувством удовольствия. Эстетические комплексы составляют именно те, апперцепированию которых сопутствует интенсивное чувство удовольствия. Это обстоятельство делает их ценными. Удовольствие и ценность, по Липпсу, вообще не совпадают, а соприкасаются, но в эстетическом состоянии они сливаются. Всякое переживание доставляет удовольствие в меру легкости его проникновения в сознание и гармонического сочетания с наличным запасом представлений. Эстетическое переживание обусловлено свойством объекта и его взаимоотношением с апперцепцией зрителя. Но апперцепцию не следует смешивать—предостерегает Липпс—с привычными представлениями. Привычка, во-первых, не есть эстетическая категория, во-вторых, она может играть лишь отрицательную роль, так как эстетическое впечатление, повторяясь, теряет свою остроту. Прекрасен предмет, который отличается жизненностью и жизнеспособностью, безобразно все то, что содержит в себе отрицание жизни, недостаток ее или препятствие к ней[1].

Липпс относится резко отрицательно к так называемому ассоциативному фактору, хотя сам его защищал в 1883 году в книге «Grundthatsachen des Seelenlebens». Ассоциативная эстетика, основоположником которой является Фехнер, с ее разделением на «прямой и ассоциативный фактор», встречает у Липпса резкую критику. Аргументация Липпса довольно слабая или, точнее, ее совсем нет. А между тем доводы могли бы быть серьезные. Ассоциация и апперцепция находятся в самом тесном взаимодействии. Апперцепция есть переработанная совокупность ассоциаций, в которой каждая отдельная ассоциация утеряла свой случайный и особливый характер. Без сомнения, апперцепция имеет несравненно более актуальное и важное значение в психологической жизни человека, а тем самым и в эстетическом сознании, нежели отдельные ассоциации. Ассоциацию Липпс заменяет внутренним подражанием. Он рассуждает так: мы видим жест, выражающий печаль. Зритель тоже испытывает потребность совершить такое же действие, непосредственно заражаясь чувством печали, без посредства ассоциированного представления о печали. Эти соображения отчасти справедливы: посредничество ассоциированного представления едва ли имеет большое место и всегда благоприятное значение в эстетическом акте. Говоря о влиянии ассоциации и их взаимодействии с апперцептивным процессом, нужно помнить, что под ассоциацией основоположники ассоциативной психологии—Гоббс, Гартлей и др. понимали некоторые комплексы или сочетания постоянно связанных представлений, например, представление о крестьянине влечет за собой воспоминание о сохе или других земледельческих

[1] Такую же мысль развивал в русской литературе задолго до Липпса Н. Г. Чернышевский.

орудиях. Прежде всего надо вспомнить, что теория ассоциации возникла в процессе развития механического материализма как мировоззрения и в частности для объяснения психики и в особенности памяти.

Плеханов объясняет представления некоторых примитивных племен о красоте обильных тяжелых железных украшений связью и представлением о богатстве. Это объяснение правильно. Но налицо ли здесь ассоциация или нечто более сложное? Тут завязан клубок представлений, имеющих сложные социальные корни.

Нечто совершенно иное представляет следующее суждение: кому-либо нравятся картины Каналетти, изображающие Венецию, так как они напоминают о счастливом времени, проведенном им в этом оригинальном городе. Это случайная механическая связь представлений, которая не имеет определяющего значения для эстетического состояния. Липпс подчеркивает значение деятельности для эстетического состояния. Чувствовать и, стало быть, вчувствоваться можно лишь в деятельность. Это, вообще говоря, правильно, но ведь и представление есть также процесс, деятельность сознания. Поэтому точнее было бы сказать—эмоциональная деятельность, чтобы отграничить ее от представления.

Липпс прав, когда описывает эстетическое состояние как активный динамический процесс. Вот пример, иллюстрирующий эту его мысль. Вертикальная линия вызывает в зрителе потребность выпрямиться, т. е. напряжение силы. Горизонтальная линия выражает состояние покоя. Эта мысль встречается уже у Фехнера. Липпс придает эстетическому объекту лишь зачение повода, возбуждающего внутреннюю деятельность зрителя. Einfühlungstheorie—теория вчувствования есть преломление импрессионистического, течения искусства. Как художественный импрессионизм деградирует реальный объект на степень лишь повода к симфонии красок движения, так теория вчувствования переносит центр тяжести на внутреннее движение в психике зрителя. Имеет ли в самом деле место в эстетическом состоянии тот процесс, который Липпсом называется вчувствованием? Повторим, что вчувствование, по Липпсу, есть апперцептивный процесс, включающий художественное восприятие в индивидуальный психический багаж человека, причем основная характеристика этого процесса есть удовольствие. Нельзя отрицать, что эта апперцептивная теория имеет несомненные явные преимущества перед ассоциативной теорией. Она имеет менее механистический характер и принимает во внимание весь пережитый опыт человека—индивида. Вчувствование, как апперцептивный процесс, несомненно, налицо в эстетическом акте.

Липпс также употребляет понятие «иллюзия», но истолковывает по-иному, чем Конрад Ланге и другие. Под эстетической иллюзией Липпс разумеет не обманывающее зрение сходство реального объекта и его художественного преломления, а лишь полнейшее слияние эстетизирующего сознание субъекта с художественным объектом. Чем полнее интенсивнее вчувствование, тем ярче эстетическая иллюзия.

Не лишены интереса соображения Липпса о форме и содержании искусства. Он признает их коррелативными понятиями [1]. Нельзя заменить ямб александрийским стихосложением без того, чтобы не изменилось в той или иной степени художественное содержание.

Нужно отметить, что Липпс развивает мысль о необходимости изолирования художественно-эстетического предмета от окружающей реальной действительности при помощи рамы, цоколя. Мысль, которая впоследствии была полнее развита Рихардом Гаманом. Как тот, так и другой, выражают этой теорией тенденцию станкового искусства.

Липпс устанавливает пограничные линии между конкретным искусствознанием, т. е. историей искусств, и эстетикой. Он не мыслит первого без второго, так как понять предмет, как произведение искусства, это значит разрешить некоторую эстетическую проблему.

Гедонистическая эстетика Липпса уже сама по себе достаточна для характеристики индивидуалистического, стало быть, буржуазного миросозерцания. Эти два понятия—гедонистическая и индивидуалистическая эстетика — совпадают. Подлинно научная, т. е. марксистская эстетика должна рассматривать эстетическое состояние не в отрыве, не независимо от общественного сознания, но проследить, каким образом эстетическое состояние стирает границы индивидуального сознания, растворяя его в общественном. Буржуазному мыслителю заказаны пути к социологическому истолкованию эстетического состояния. Липпс полагает, что человек только понятен как индивидуум, т. е. как единство многообразных стремлений и желаний, действий и страданий [2]. Липпс, как и некоторые другие мыслители смутно чувствует свое бессилие найти верное и точное объяснение эстетического состояния, стремится подпереть шаткое валким, т. е. найти поддержку для индивидуалистической эстетики в этике того же направления. Поэтому Липпс настоятельно просит рассматривать его эстетическую теорию в связи с его этическими воззрениями. «Эстетика и этика при всех их различиях теснейшим образом связаны»—пишет Липпс [3]. Обе эти области пересекаются, скрещиваются на том, что прекрасное есть (sichausleben) полнота жизни человеческой индивидуальности и этически ценное есть наиболее энергичное, всестороннее гармоничное или свободное самоутверждение и жизнеутверждение (подчеркнуто мною. *Л. З.*). В этих определениях опять выпукло выступает свойственный буржуазному мыслителю индивидуализм. Такие слова как—sichausle-

---

[1] II т., стр. 96.

[2] «Und der Mensch ist uns verstandlich als Individuum, d. h. als die Einheit mannigfachen Strebens und Wollens, Tuns und Erleidens». Lipps «Grundlegung der Aesthetik».

[3] I т., стр. 223.

[4] I т., стр. 525.

ben, sichbehaupten (самоутверждение), sichanspannen (самонапряжение), испещряют страницы его трудов.

То, что Липпс говорит о возвышенном не отличается ни оригинальностью, ни глубиной. Возвышенное есть область борьбы, а прекрасное—область спокойного, изживающего себя наслаждения. Комично то, что неожиданно оказалось ничтожным. Оба определения заимствованы у Канта и лишь облечены в психологический костюм. Проблеме комического Липпс посвятил отдельный труд. Но о нем пойдет речь в другой книге.

«Ethisch wertvoll ist die möglichst kraftvolle, allseitige und in sich einstimmige oder freie Selbst und Lebensbejahung». «Grund lequnq der Aesthetik», S. 525. Aesthetik und Ethik hängen bei aller Verschiedenheit auf innigste zusammen. «Grundlegung der Aesthetik», S. 223.

Теория вчувствования стоит в идейной зависимости от имманентной философии (В. Шуппе и др.). Последняя учит, что нет объекта без субъекта, как нет субъекта без объекта, они взаимно друг друга обусловливают и проникают. Точно так же теория вчувствования полагает, что нет художественного предмета без привнесения в него моментов эстетизирующего сознания субъекта. Другими словами, теория вчувствования есть ответвление идеалистической философии.

ТЕОРИЯ ИЛЛЮЗИОНИЗМА И ДОПОЛНЕНИЯ. КОНРАД ЛАНГЕ (LANGE 1855—1921)

Конрад Ланге [1]—основоположник этой теории—применяет принципы эволюционной теории к истолкованию искусства. Оно служит одновременно благу инвалида и благу вида, повышению жизнеспособности и сопротивляемости того и другого. Автор держится оптимистического взгляда: нет противоречия между благом индивида и вида; существование искусства имеет такой же смысл и необходимость, как пища и одежда, жилище и продолжение потомства. В соответствии с таким пониманием искусства задача эстетики определяется следующим образом: «Задача научной эстетики—вскрыть эстетический инстинкт человеческого рода, общечеловеческое во всякой художественной деятельности при помощи психологического анализа художественного наслаждения и творчества и непредвзятого рассмотрения всех известных фактов художественной жизни» (т. I, гл. I, стр. 16). Здесь допущено некоторое нарушение логических правил определения—понятие, подлежащее вскрытию, повторяется в предикате. Основная черта художественного состояния есть удовольствие. Это удовольствие причиняется ни формой, ни содержанием художественного произведения, а особым отношением последнего к сознанию зрителя и слушателя. Автор отвергает прежнее определение эстетики как науки о прекрасном так как оно отрицает индуктивный переход от частного к общему. Он при этом указывает, как безгранично растяжимо «прекрасное». В обычном

[1] Главное произведение Ланге—«Das Wesen der Kunst.»

словоупотреблении говорят: «прекрасно пахнет», «прекрасный обед» и «прекрасная музыка». Поэтому целесообразнее исходить из анализа искусства. «Искусство в широком значении слова есть отчасти прирожденная, отчасти упражнением приобретенная способность людей себе и другим доставлять удовольствие. Художественно прекрасное есть комплекс различных качеств создания человека, доставляющий удовольствие». Это определение Ланге дает лишь как черновое, предварительное.

Второй существенный признак искусства—первый есть удовольствие—заключается в практической, этической и научной бесцельности искусства, по Ланге.

Перед Ланге стоит задача примирить такую характеристику с признанием архитектуры и декоративных моментов искусства. Он дает несколько уклончивый и неясный ответ: обе упомянутые формы деятельности заслуживают имени искусства, если они не только содержат моменты целесообразности, но доставляют бесцельное удовольствие. Эстетическое удовольствие, доставляемое искусством, не зависит ни от его формы, ни от его содержания, как было отмечено, а от силы и живости иллюзии, которую художник создает своим произведением.

Иллюзии могут быть разнообразны: 1) иллюзия созерцания; 2) настроения; 3) движения и силы. Последняя особенно характерна для танца, музыки и отчасти архитектуры.

Рассмотрение иллюзии силы и движения наталкивает автора на размежевание между его теорией иллюзионизма и теорией вчувствования. Автор усматривает разницу между ними в том, что теория вчувствования (Липпс) смешивает этически и эстетически ценное, и, во-вторых, Липпс признает слияние эстетически созерцающего и созерцаемого. У Ланге встречаются суждения, которые, помимо его желания, роднят его теорию с теорией вчувствования, например следующее: «Красота картины покоится на том, и исключительно на том, что краски предметов на картине соответствуют тем, которые зрителю знакомы из опыта, будь ему неизвестно, как выглядит хлеб, сыр, устрица в действительности, то созерцание их подражания не могло бы доставить художественного наслаждения, а лишь чувственное удовольствие» (т. I, гл. XIII, стр. 352).

Здесь явственно имеется в виду апперцептивный процесс, на котором строит свою теорию Липпс. Да и мудрено игнорировать значение апперцептивного процесса для эстетического состояния.

В результате изложенных исследований Конрад Ланге дает окончательное определение искусства: «Искусство есть отчасти прирожденная, отчасти упражнением приобретенная способность доставлять себе и другим на и л л ю з и и покоющееся удовольствие, причем в с я к а я и н а я ц е л ь, к р о м е у д о в о л ь с т в и я, и с к л ю ч а е т с я» (т. I, гл. VI, стр. 167). Такое определение искусства обязывает считать лишь то удовольствие эстетиче-

ским, которое связано с иллюзией. Тут вновь возникает для Ланге затруднение—различить, разграничить иллюзию, порожденную искусством и фотографией, паноптикумом и другими видами механической и также болезненной иллюзией, как сновидение, галлюцинация и др. Указанная задача разрешается не столько описанием, анализом, сколько сравнениями.

Что касается механических источников иллюзии, то они, во-первых,—думает Ланге,—переданы не творчеством человека, а процессами природы, а во-вторых, они не способны уловить характерно-человеческое—деятельность духа человека. В процессе болезненных процессов иллюзии нет самого главного—сознания иллюзорности видимого. Иллюзия есть процесс колебания, как движение маятника, между действительностью и ее подражанием. Автор настойчиво проводит мысль, что эстетическая иллюзия имеет неотъемлемый необходимый признак—сознать себя как иллюзию, bewusste Selbsttäuschung. В том случае, если иллюзия почему-лиоб получилась нецельная, то она уже утрачивает свой эстетический характер. Так, Ланге рассказывает, как однажды в театре зрительный зал, захваченный игрой актеров, чуть не вмешался в действие, происходившее на сцене. Он полагает, что означенные театральные зрители не испытывали эстетического состояния, они перешагнули границы иллюзии. К сожалению, Ланге не сообщает ни имени автора, ни названия пьесы, ни характера зрителей. Указано лишь, что эпизод имел место в театре лондонского предместья. Между тем именно для выяснения условий возникновения и развития иллюзии весьма существенно знать качество художественного объекта и созерцающего субъекта. Ланге приводит еще один пример: однажды состоялся концерт на органе, который так явственно передал шум ветра и шелест дождя, что слушатели схватились за зонты и подняли головы к крыше, где им, как казалось, барабанили капли дождя. Ланге считает и эту иллюзию, перешедшей границу, необходимую для художественной иллюзии.

Из суждения Ланге об упомянутом театральном спектакле и концерте на органе вытекает, что всякое произведение искусства, внушающее сильную иллюзию, действительно высоко художественно. «Лишь то искусство есть подлинное искусство, которое пользуется глубоким влиянием на людей глубокого и разностороннего жизненного опыта» (т. I, гл. XIII, стр. 370). Итак, в художественную оценку вводится весьма неопределенный и трудно уловимый фактор, как «глубина и разносторонность жизненного опыта зрителя». Это утверждение полностью сближает Липпса и Ланге. Искусствоведы едва ли могут принять такой художественный критерий.

Конрад Ланге, как и многие другие современные эстетики, отрицательно оценивает значение ассоциации для эстетического состояния; он понимает под ассоциацией случайную связь представлений.

Автор развертывает длинную цепь рассуждений для оправдания и обоснования реализма в искусстве. Иллюзия возникает в результате согласия с действительностью, не рабского ее копирования, а вдумчивого претворения ее. Поэтому мифологические и фантастические сюжеты отнюдь не стоят в противоречии с теорией иллюзии, так как все элементы, скажем, живописных фигур Беклина заимствованы из действительности.

Конрад Ланге подробно описывает и расчленяет игры детей, животных и взрослых людей. Он различает двенадцать видов игр. Общие черты, свойственные игре и искусству, заключаются в бесцельности обоих, в чувстве удовольствия, возбуждаемого обоими, и свободной добровольной деятельности. В этой характеристике Ланге не ушел дальше Канта и Шиллера.

По мнению Ланге, понятие игры шире понятия искусства, первое включает второе. Не всякая игра—искусство, так как ей нехватает иллюзии; но всякое искусство есть игра, так как ему присущи незаинтересованность и чувство удовольствия. Искусство есть усовершенствованная и утонченная, приспособленная к потребности взрослого человека, иллюзионистская игра.

Цели игры могут быть: 1) отдых; 2) разряжение избыточной энергии; 3) упражнение тех способностей, какие человеку нужны в борьбе за существование; 4) проявление таких деятельностей, которых человек в своем обычном житейском обиходе не обнаруживает. Согласно этой теории дополнения (Ergänzungstheorie) игра и искусство людей есть замена действительности (Ersatz der Wirklichkeit). Эту замену индивид создает себе как в юности, так и в возмужалом возрасте из инстинктивной потребности заполнить недостаточное богатство и пробелы жизни такими представлениями и чувствами, мыслями и действиями, которые присущи человеческой жизни.

Сознательный самообман (bewusste Selbsttäuschung) есть в сущности лишь средство, инструмент (Vehikel), при помощи которого человек обогащается новыми неизведанными чувствами в форме замены (Ersatz).

Общественное назначение искусства заполнить пробелы в жизни каждого поколения людей, так как ограниченность и недостаточность жизни навязывается всем строем культуры. Искусство призвано своей заменой действительности устранять односторонность и раздробленность человека в силу его неизбежной специализации и тех частичных общественных обязанностей, которые он исполняет. Из этих положений Ланге выводит далеко идущие обобщения, которые, быть может, в начале XX века (в 1901 г.), когда Ланге опубликовал свою книгу, отличались оригинальностью. Теперь эти принципы пользуются широким распространением и популярностью.

Согласно воззрениям многих искусствоведов расцвет искусства наступает одновременно с процветанием духовной жизни населения какой-либо страны в какое-либо время и искусство есть верный показатель жизни и характера общества, как и ху-

дожника. По мнению же Ланге, характер искусства и творцов его, общества и индивида, могут быть противоположны, т. е. искусство может быть жизнерадостно, когда художник мрачен, искусство может процветать и тогда, когда общественная жизнь находится в состоянии упадка, словом, искусство может находиться в состоянии антитезы, дополняющей реальную жизнь. Доказывается это положение многочисленными фактами. Средневековье, и в особенности конец, вызвало к жизни благочестивый, нежный, глубоко-духовный характер искусства, между тем как в общественной жизни господствовали эгоизм, своекорыстие и грубая сила. Итальянская живопись XV и XVI века с ее спокойно-торжественным, религиозным характером творилась в обществе, жизнь которого изобиловала насилиями, преступлениями, убийствами. В XVIII веке поэзия и живопись содержали пастушеские сюжеты. Между тем идиллический характер искусства стоял в резком противоречии с утонченной культурой большого города, как Париж, и изысканно-придворным стилем жизни тех, для кого это искусство творилось.

В конце XIX века на одном социал-демократическом партийном съезде рабочие подняли вопрос о том, что художественные фельетоны партийной печати напрасно пичкают рабочих изображением рабочего быта.

Ланге решительно возражает против утверждения искусствоведов, что процветание искусства приходится на периоды, после победоносных войн, расцвета торговли. Но он признает обязательной предпосылкой процветания искусства благосостояние тех общественных кругов, которые оплачивают существование и работу художников. Это возможно лишь,—думает Ланге,—при развитии торговли, политической гегемонии и живой колонизаторской деятельности (т. II, гл. XVI, стр. 73). Это суждение находится в очевидном противоречии с предыдущим.

Политически и организационно наиболее сильный народ древности—римляне никогда не развивали таких непревзойденных образцов искусства, как греки.

Англичане, политически наиболее зрелый и энергичный народ современности, не дали ничего выдающегося в пространственном искусстве и в музыке. Французы, которые находятся в непрерывном политическом движении, начиная с XVII века, оказывают неотразимое влияние на все искусство Европы.

Здесь нет надобности опровергать все указания Ланге, достаточно сослаться на книгу В. М. Фриче «Социология искусства», в частности на главу «Упадок и расцвет искусства». Она дает исчерпывающее разрешение всех недоуменных вопросов, которые ставит Ланге.

По вопросу о форме и содержании Ланге продолжает гегелевскую традицию, утверждая, что ни форма, ни содержание, взятые в отдельности, не способны возбудить художественное восприятие. Ланге объясняет это обстоятельство тем, что отдельные моменты художественного произведения, «форма и содержа-

ние, не порождают иллюзии». Кроме того, Ланге упорно проводит мысль, что содержание искусства не может ограничиться одним каким-либо жанром, оно должно быть бесконечно многообразно и многосторонне, так как потребность дополнения так же безгранична и разностороння. Только способность вызывать иллюзию всегда характеризует подлинное искусство. Характер содержания имеет значение лишь постольку, поскольку он содействует силе и интенсивности иллюзии и удовлетворяет потребность дополнения и замены недостающего богатства жизни.

Ланге все же выдвигает одно любопытное ограничение для содержания искусства: «Искусство не должно изображать то, что образованные люди данного времени считают отвратительным» (т. I, гл. XVIII, стр. 143). И еще: «Всякое искусство хорошо, которое, согласно господствующим нравам времени, изображает с большой силой иллюзии» (там же). Другими словами, искусство, признанное интеллигенцией господствующего класса, хорошо.

Как полагается буржуазному мыслителю, Ланге имеет свои счеты с церковью, ругает мимоходом католическую церковь за то, что она эксплоатирует невежество масс и при помощи искусства подогревает темные религиозные чувства. Поэтому, по мнению Ланге, искусство должно лишь украшать церковь и напоминать о деятельности святых, т. е. исполнять заветы Лютера. Моральный характер поэта и художника для искусства безразличен, он только не должен быть фаталистом или детерминистом, так как такое мировоззрение,—думает Ланге,—убивает в корне драматическую поэзию. Здесь явно обнаруживается буржуазно-идеалистический характер мировоззрения Ланге, спутанность буржуазной мысли. Индивидуализм, как каиново клеймо, отличает всех буржуазных мыслителей, в том числе и Ланге. По Ланге, «нельзя утверждать, что искусство есть результат социальных потребностей, а самое большее: потребность социальной совместной жизни использовала из индивидуально-психических потребностей возникшее искусство и заставила себе служить» [1]. Итак, искусство, по Ланге, есть выражение индивидуально-психологической потребности. Танец и украшение возникли лишь из потребности сексуальных отношений, и вообще все примитивное искусство выросло на корню полового инстинкта.

Прогресс искусства Ланге видит в постепенном приближении к природе. Однако, он отвергает натурализм, равно как и все течения модернизма. Реалистическое изображение есть, по Ланге, высшее выражение подлинного искусства. Но может, по его мнению, наступить такой момент, когда реализм достигнет своего предела. Как художественное чувство детей развивается от типизирующего стиля к реалистической передаче действительности, точно так же искусство взрослых развивается в направлении реализма. И это есть единственно нормальный путь развития.

[1] Т. II, гл. 20, стр. 185.

Ланге отрицает самостоятельное значение красоты в природе. В восприятии прекрасного в природе налицо обратная иллюзия (umgekehrte Illusion). Прекрасное в природе воспринимается как потенциальное художественное произведение. Безобразное в действительности это то, что при наличных художественных средствах не может стать предметом художественной иллюзии.

Эстетика Ланге имеет явно нормативный характер, несмотря на психологическое описание. Эстетики не пишут для какого-нибудь господствующего направления, но для всего искусства, поскольку оно известно,—так думает Ланге. Эстетика знает лишь одно различие: хорошо и плохо. Хорошо то искусство, которое удовлетворяет потребность в иллюзии в определенное время[1]. Вопреки этому гордому заявлению эстетическая теория Ланге есть именно выражение одного направления в искусстве—реализма. Конрад Ланге признает своими предшественниками Лессинга, Моисея Мендельсона, Гете, Канта, Шиллера, Гегеля, Фишера, Фехнера, Гартмана, Грооса. Ланге, как и Липпс, считает теорию Грооса о внутреннем подражании родственной теории иллюзионизма. Вернее всего Дюбо—его предшественник.

О Льве Николаевиче Толстом Ланге отзывается весьма снисходительно. Л. Толстой, разумеется, великий человек (Geist), но остановился на примитивной ступени культуры. Ланге имел вероятно в виду эстетическую теорию Толстого.

Буржуазный характер эстетической теории Ланге обнаруживается не только в индивидуализме (искусство якобы выражение индивидуально-психологической потребности), не только в отрицании детерминизма, но и в том, что он средство искусства—художественное наслаждение—превращает в цель искусства. Буржуазия времен упадка уже не помышляет о творчестве, не сознает в искусстве орудия идеологического воздействия, как думали буржуазные идеологи эпохи подъема буржуазии—Дидро, Лессинг.

Надо признать однако за Ланге некоторую логичность мысли. Теория дополнения стоит в внутренней логической связи с эстетикой реализма. Именно реалистическое направление в искусстве доставляет возможность через эстетическое восприятие вовлечь в индивидуальный мир все сферы культуры минувшей и настоящей. Но самая теория эстетического дополнения могла возникнуть в эпоху крайней дифференциации культуры, наибольшего классового расслоения общества. В самом деле, в феодальном обществе помещик и его крепостной не особенно резко отличались по своему опыту, по уровню культуры, даже в основных чертах мировоззрения (тот и другой были религиозны). Например, какие-нибудь гоголевские помещики—Коробочка, Манилов—не особенно сильно отличались от их крепостных, как Обломов не стоял много выше своего Захара, или гоголевский ревизор—своего слуги Осипа. (Я не хочу этим сказать, что крепостной строй в России

---

[1] Т. II, гл. 23, стр. 331.

был типичным выражением феодализма.) Но совсем не так обстоит дело с уровнем культуры, мировоззрением, опытом различных классов в капиталистическом обществе. Предприниматель и рабочий—это коренным образом отличающиеся по всем трем вышеуказанным линиям миры. Поэтому рабочие читают с величайшим любопытством произведения, рисующие быт, настроения и воззрения праздных классов. Наоборот, интерес капиталистов к жизни рабочих очень слаб. Но этот интерес господствующего класса к художественному изображению жизни класса рабочих возрастает по мере роста политического влияния пролетариата. Например, искусство трудящихся СССР сейчас привлекает внимание всего мира. Господствующий общественный класс привлекает к себе внимание всех других классов.

Теория иллюзионизма имеет некоторую косвенную малозаметную связь с той ветвью идеалистической неокантианской философии, которая известна под названием Als-Ob (как будто). Сущность ее заключается в том, что всякая истина принимается условно. Всякое познание есть нечто колеблющееся между подлинной реальностью и представлением о ней. Познание отличается от эстетического состояния тем, что оно не есть самообман. Als-Ob философия не мешает накоплению знаний, научного опыта, теория иллюзионизма не укрепляет и не разрушает реализма, хотя является его продуктом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вундт—Психология.
2. » —Völkerpsychologie. т. II гл. 1.
3. Липпс—Эстетика, 2 тома. I том: Grundlegung der Aesthetik, опубликована в 1903 г., II том: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst und Raumästhetik. Опубликован в 1906 г.
4. Липпс—Komik und Humor. Leipzig 1898.
5. » —Der Streit über die Tragödie.
6. Konrad Lange—Das Wesen der Kunst.
7. Fechner—Vorschule der Aesthetik, 2 Bände, 1876.
8. Fechner—Zur experimentalen Aesthetik.

3. Эволюционная эстетика

Эволюционная эстетика отвечала потребности применить эволюционную теорию, возникшую в биологии, ко всем областям науки. Эволюционная эстетика, как, впрочем, все другие направления буржуазной эстетики, эклектична. Она впитала в себя основной момент кантианской эстетики—незаинтересованность эстетического суждения и в то же время весьма основательно доказывает, как в грациозном движении осуществляется принцип экономии сил. Незаинтересованность и экономия! Это—два противоположных принципа.

Но все же в эволюционной эстетике обнаруживаются проблески мысли, правда, весьма незначительной, приближающей

представителей этого направления к материализму. Хотя точнее и вернее в целом их характеризовать как выразителей позитивистской мысли.

Основоположник эволюционной школы—Дарвин—поставил вопрос об эстетическом состоянии у животных и у людей. Дарвин бегло высказал важную и ценную мысль, усвоенную Плехановым, что элементарные эстетические удовольствия от ритма, симметрии, красок соединяются у людей с весьма сложными ассоциациями идей. Дарвин не продолжал разработки этой интересной и сложной проблемы, ею успешно занялся Плеханов, о котором речь пойдет особо.

Эволюционную теорию Дарвина пытались применять и историки литературы, например, Брюнетвер («Эволюция жанров в истории литературы», 1890). Искусство распадается, по его мнению, на множество форм, простых и сложных, и самостоятельных жанров, в жизни и смене которых осуществляется принцип отбора по Дарвину. Несостоятельность такого механического перенесения биологических методов на общественные науки теперь уже более или менее признана в науке, даже буржуазной.

ГЕРБЕРТ СПЕНСЕР (SPENCER 1820—1903)

Герберт Спенсер исходит в анализе эстетических переживаний из кантиански-шиллеровской концепции игры. Но он вносит в это понятие чисто эмпирическое содержание. Игра есть упражнение органов и способностей, необходимых для жизнедеятельности животного. Игра проистекает от избытка накопленной энергии. Игра отличается от необходимой жизнедеятельности тем, что она не ставит себе целью—достигнуть какого-либо объективно и практически необходимого результата. Игры молодых животных и детей составляют лишь воспроизведение деятельности окружающих взрослых. Обычно толкуют понятие Спенсера, «игра», как израсходование избыточной энергии. Наблюдения же над играми малокультурных племен показывают, что они часто приступали к играм вслед за охотой, когда их силы несомненно истощены.

Но это толкование не совсем точно, так как Спенсер разумел под игрой то состояние, которое наступает после удовлетворения насущнейших потребностей животного и человека. Чем ближе человек к животному, тем меньше количество его жизненных потребностей, тем скорей он приходит в состояние игры. Поэтому неудивительно, что примитивные племена, тотчас после удачной охоты предаются игре. С ростом культуры,—думает Спенсер,—энергия человека, освобождающаяся из-под ярма борьбы за удовлетворение насущных потребностей, несмотря на рост потребностей, порождает разнообразие эстетических деятельностей.

Историческая действительность обнаруживает противоположную тенденцию развития, но в этом неповинна культура,—техника, наука и организация,—а классовое деление общества и выте-

кающая из него классовая борьба. Недостаточно, стало быть, одного только роста культуры, а необходимо коренное переустройство общества, уничтожение классов для подлинного освобождения из-под тяжкого ига борьбы за удовлетворение элементарных потребностей, для роста и развития эстетических деятельностей.

Первичный источник эстетического удовольствия есть также сочетание ощущений, при котором упражнение способностей наиболее полно. Вторичный источник заключается в расплывчатом, неуловимом общем возбуждении, возникающем в результате действия первого фактора. Третий источник состоит в тех разнообразных приятных ассоциациях, которые воскресают вместе с данным ощущением.

Характерную черту эстетических чувствований Спенсер усматривает в удаленности и отделимости их от отправлений, необходимых для жизни. В этой формулировке и всех примерах, которыми он пользуется для ее иллюстрации, незаметно скрывается мысль о непосредственной «незаинтересованности» как сущности эстетического чувства. Эстетическое сознание по Спенсеру, как и по Канту, «не занято ни ясным, ни смутным образом заключительной выгоды, но занято самой вещью как прямым источником удовольствия»[1].

Спенсер в письме к Гюйо высказывает следующую мысль: «Я озабочен добыванием пищи; мне предстоит отыскать с'естной рынок; следуя указанному направлению, нахожу центральный парижский рынок, и затем, признавая его за таковой, приступаю к своим покупкам и поручениям; в этом случае, я пользуюсь своими зрительными перцепциями для того, чтобы добыть пищу, т. е. для цели, имеющей в виду поддержание жизни. Делая такое употребление своих зрительных сил, я считаю его прямо противоположным, считаю антитезою употребления этих сил для эстетического действия... Все время, пока—как в таких случаях,—ум исключительно руководим интересами для поддержания жизни, нет места никакому эстетическому чувствованию».

Эстетические чувствования имеют различную степень сложности.—Одни связаны с непосредственными чувственными восприятиями зрительного и слухового порядка. Те созвучия и цветовые сочетания, которые доставляют эстетическое удовольствие, вызывают в слуховом или зрительном аппарате наименьшее столкновение между своими действиями и наибольшее взаимное сотрудничество.

Более сложные эстетические состояния связаны с приятными ассоциациями, которые способны возбудить предметы природы или искусства.

В процессе эстетических удовольствий, сопровождающих простые зрительные и слуховые восприятия, в значительной мере участвуют приятные ассоциации. Те музыкальные звуки, которые

[1] Г. Спенсер.—Основания психологии, том II, стр. 418.

имеют тембр и общий характер, ассоциировавшийся в прежнем нашем опыте с удовольствиями, эстетически нравятся не только в силу нервно-физической причины, уже упомянутой выше, но и вследствие приятных ассоциаций. Но так как такие приятные ассоциации могут порождать и обонятельные ощущения, то они включается в разряд эстетических.

«Большая часть прелестных запахов приятны не из одной лишь своей внутренней сущности, но и по ассоциации. Ароматы цветов связаны у нас с прошедшими забавами в лугах и полях и с прогулками по очаровательным садам. Достаточно припомнить ту волну приятного чувствования, которую поднимает в нас запах сена, прелесть которого сама по себе очень умеренна, чтобы видеть, в какой обширной мере входит в доставляемое нам наслаждение смутное оживание наших прошедших радостей, испытывавшихся нами в давно минувшие солнечные дни» [1].

Происхождение и значение музыки. Взгляд Спенсера на происхождение музыки до сих пор признан правильным. Душевная деятельность стремится выразиться в телесной деятельности, в выразительных движениях. Изменения голоса суть физиологические результаты изменения чувств. Другими словами, пение есть не что иное, как движение, выражающее повышенную эмоцию, страсть. Таким образом, различные изменения голоса становятся не только языком, посредством которого мы понимаем волнения других, «но вместе с тем и средством к возбуждению нашего сочувствия к подобным волнениям». По отношению к силе звука, к тембру, диапазону, интервалам и быстроте переходов, пение употребляет и усиливает естественный язык душевного волнения: оно возникает из систематического сочетания тех особенностей голоса, которые суть физиологические действия, последствия живой радости или живых страданий. Танцы представляют также ритмическое действие, свойственное возбужденному чувству. В поэзии, той форме речи, которая употребляется для лучшего выражения волнения, заметно развитие этого ритмического стремления. Танцы, поэзия и музыка сродны между собой и были первоначально составными частями одной и той же деятельности. Размеренное движение, общее всем им, предполагает ритмическое действие целой системы, включая сюда и голос, и что таким образом ритм в музыке есть более утонченный и сложный результат этого отношения между умственным и мускульным возбуждением. Подобно тому, как математика, получив начало свое из физических и астрономических явлений и сделавшись затем отдельной наукой, способствовала дальнейшим воздействием своим на физику и астрономию, неизмеримому их усовершенствованию; как химия, возникнув сперва из процессов металлургии и промышленных искусств и возрастая постепенно до степени независимой науки, стала теперь содей-

[1] Г. Спенсер.—Основания психологии, том II, стр. 420.

ствовать всякого рода промышленным производствам; как физиология, порожденная медициной и некогда подчиненная ей, но теперь изучаемая совершенно самостоятельно, является в наше время наукой, от которой зависит прогресс медицины,—так и музыка, имея корень свой в языке душевного волнения и постепенно развиваясь из него, сама постоянно воздействовала на него и развивала его. «Относительно влияния музыки на человеческое благосостояние мы думаем, что этот язык душевных волнений, который музыкальное образование развивает и утончает, по значению своему уступает только языку разума, а, может быть, даже и ему не уступает. Изменения голоса, производимые чувством, служат средством возбуждения подобных же чувств и в других. В соединении с телодвижениями и выражением лица они придают жизнь мертвым словам, в которых разум выражает свои идеи; и таким образом дают слушателю возможность не только понимать то состояние духа, которое они сопровождают, но и принимать участие в нем; короче—они суть главнейшие проводники симпатии, сочувствия. А если мы рассмотрим, как много наше общее благосостояние, равно как и наши непосредственные удовольствия, зависят от симпатии, мы поймем важность всего, что делает эту симпатию сильнее. «Музыка должна занять высшее место в ряду изящных искусств, как наиболее содействующее человеческому благоденствию. Поэтому, упуская даже из виду непосредственные наслаждения, доставляемые музыкой ежечасно, мы не можем достаточно приветствовать тот прогресс музыкального образования, который становится одной из характеристических черт нашего времени» [1].

«Предмет пользы одной эпохи становится предметом украшения для последующей». Например, феодальные замки сооружались для защиты безопасности, вся их форма определяется их назначением. Между тем сейчас они воспринимаются чисто эстетически. Существенное условие всякой красоты есть контраст. Этот общий принцип,—думает Спенсер,—объясняет, почему полезное прошлого превращается в прекрасное настоящего. «Только по причине своего контраста с нашим настоящим образом жизни кажется нам интересным и романтическим образ жизни прошедщего» [2].

Идеал физической человеческой красоты Спенсер соединяет с умственным совершенством. Прекрасными признаются те черты лица, которые сопровождают известное умственное совершенство, и безобразными—такие, которые совпадают с низким умственным состоянием. Если покатый лоб, выдающиеся челюсти, и значительный размер скуловых костей—эти три главные элемента безобразия—положительно говорят о низшей степени умственного развития, если другие подобные недостатки, как большое расстояние

[1] С п е н с е р, т. I, стр. 164 и 166. («Научные, политические и философские опыты»).

[2] С п е н с е р, т. I, стр. 171. («Научные, политические и философские опыты»).

между глазами, сплющенность носа, расширение его крыльев, выдающиеся отверстия ноздрей, большой рот, широкие губы, обыкновенно сочетаются с этими главными элементами безобразия и исчезают вместе с ними, когда умственные способности возрастают,—если притом это одинаково справедливо и по отношению к целой расе и по отношению к индивиду, то не очевидно ли следует, что все эти черты, составляющие недостаток в складе лица, указывают на присутствие умственных недостатков? Спенсер признает однако наличие отклонений от этого общего индуктивного закона, а именно: великие натуры скрываются за некрасивыми лицами, и, обратно, мелкие души скрываются за красивыми лицами. Смешение рас—главный источник этих отклонений. Внутренние болезни также способствуют отклонениям от вышеуказанного закона.

Относительно возникновения различных архитектурных видов Спенсер думает, что оно обусловлено различной географической средой. Правильные симметрические постройки сооружались на равнинах, неправильные и несимметричные—в горных и лесистых местностях. Эстетическое впечатление от архитектурного произведения тем больше, чем гармоничнее оно согласуется с окружающей природной средой.

Понятие о грации имеет свое субъективное основание в сочувствии (симпатии). Та же самая способность, которая заставляет нас содрогаться при виде человека, находящегося в опасности, и которая производит иногда движение в наших собственных членах, при виде другого человека, борющегося или падающего—заставляет нас разделять и все мышечные ощущения, которые испытываются вокруг нас другими. Когда их движения бывают насильственны или неловки, тогда и мы отчасти испытываем все неприятные ощущения, которые должны были бы испытать, если бы эти движения были в нас самих. Когда же движения людей, на которых мы смотрим, свободны, тогда и мы разделяем приятные ощущения, какие испытываются лицами, совершающими эти движения.

Спенсер рассказывает, по какому случаю ему пришла в голову его теория грациозного: «Однажды вечером,—говорит он,—наблюдая за танцовщицей и внутренне порицая ее tours de forse как неловкость, которую следовало бы ошикать, если б не было людей, аплодирующих по рутине, я заметил, что истинно-грациозные движения этой танцовщицы были именно те движения, которые совершались с сравнительно небольшим усилием. Припоминая различные подтверждающие эту мысль факты, я пришел теперь к тому общему заключению, что из различных определенных перемен положения и движения—та оказывается наиболее грациозною, которая выполняется с наименьшей затратой силы»[1].

---

[1] Грациозность, см. Г. Спенсера, Научные, полит. философ. опыты пер. Н. Л. Тиблена, т. I, стр. 191.

БИОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ГРАНТ-АЛЛЕНА (GRANT ALLEN 1848—1899)[1]

Грант-Аллен неотступно следует по стопам своего учителя Герберта Спенсера, ему он посвящает свою книгу с надписью, преисполненной глубокого пиэтета: «Величайшему из живущих философов Герберту Спенсеру я посвящаю эту небольшую попытку распространить в одной области принципы, которые им установлены».

Грант-Аллен черпает материал также у представителя английской описательной эмпирической психологии Бэна.

Грант-Аллен исходит из описания психических элементов, к которым он относит удовольствие и неудовольствие. Под удовольствием он разумеет такое раздражение нервной системы, которое в данный момент полезно организму, неудовольствие имеет своим источником вредное для организма возбуждение нервной системы. (Это определение удовольствия и неудовольствия ведет свое начало от Гоббса.) В низших органах чувств— осязание, вкус, обоняние—все удовольствия и неудовольствия сопряжены с непосредственным разрушением и восстановлением организма. Зрение и слух, вследствие быстрой восстановляемости ткани после раздражения, способны выдержать длительную нагрузку впечатлениями, которые могут быть бесконечно разнообразны и сложны. Основа эстетического состояния покоится на тех же физиологических процессах, происходящих в слуховом и зрительном органах. Специфическая особенность эстетического удовольствия заключается в его более длительном эффекте. Вкусовое удовольствие имеет место только в момент раздражения. Эстетическое удовольствие оставляет прочный след в психике. Эстетическое удовольствие отличается от прочих интеллектуальных наслаждений незаинтересованностью первого.

Грант-Аллен вполне разделяет нижеизложенный взгляд Бэна: «художественные произведения и все предметы, называемые эстетическими,—те, которые могут радовать большое число людей; многие из них доступны всему человеческому роду. Они изъяты из фатального соревнования и борьбы, которая ведется из-за других удовольствий; они сплачивают людей в взаимной симпатии, и поэтому они в высокой степени социальны и человечны. Картина или статуя может быть рассматриваема миллионами; поэма доходит до всех, понимающих ее язык; звучная мелодия может доставить удовольствие всему человеческому роду. Солнечный закат и звезды недоступны лишь узнику и слепому» (Grant-Allen. Physiological Aesthetics). Заслуживает внимания мысль Грант-Аллена: чтобы вынести верное эстетическое суждение или, даже больше, чтобы иметь его, нужно обладать обильным материалом для сравнений. Например человек, не видавший никаких других водопадов, кроме Ниагарского, не имеет возможности

---

[1] Я использовала английский подлинник «Physiological Aesthetics» в 1 издании 1877 г., Лондон.

оценить его величие и мощную красоту. Грант-Аллен подводит этот факт под закон ассоциаций. Только богатство и разнообразие эстетических ассоциаций порождает возможность для эстетических суждений. Обилие эстетических впечатлений заостряет внимание и способность развлечения, вместе с ростом этих двух способностей возрастает сила эстетического удовольствия.

Нет надобности в физиологических и анатомических исследованиях нервно-мозговой системы для того, чтобы сделать вышеизложенные наблюдения. Рассуждение Грант-Аллена о нервно-физиологических процессах лишь механически, в рамках одной книги, связано с его эстетическими размышлениями, и поэтому книга его облыжно называется «физиологической эстетикой». Физиологической могла бы называться такая эстетика, которая попыталась бы объяснить, например, такие явления: отчего медленные музыкальные аккорды, протяжные напевы обусловливают грустные настроения? отчего музыкальный минор понижает, а мажор подымает настроение, т. е. жизнедеятельность всего организма? Точно так же яркие краски воздействуют, как музыкальный мажор, а темные краски—как минор,—объяснить и систематизировать эти и подобные им явления—задача физиологического раздела научной эстетики. Эстетические исследования Грант-Аллена не идут дальше описательно-эмпирического материала, каким была уже достаточно богата английская эстетика XVIII века. Подведение же эстетических состояний под те же анатомо-физиологические процессы, которые происходят и при вне-эстетических восприятиях глаза и слуха, было серьезным достижением для 70-х годов минувшего столетия. Сейчас это положение стало уже всеобщим достоянием. Дальнейшая разработка эстетических проблем на физиологическом пути едва ли возможна. Только социологическое освещение этих проблем может открыть здесь новые перспективы и невиданные горизонты.

Грант-Аллен продолжает развивать мысль Герберта Спенсера о родстве эстетического состояния и игры. Оба они составляют продукт энергии не израсходованной на непосредственную борьбу за существование. Но в то время, как игра есть, главным образом, деятельность мускулов, эстетическое состояние есть деятельность слухового и зрительного органа. Согласно мнению Грант-Аллена, игрою будет «бескорыстное упражнение активных функций (бег, охота и т. д.)», искусством же—упражнение воспринимающих функций (созерцание картины, слушание музыки).

Грант-Аллен, как и Спенсер, тщательно отделяет прекрасное от полезного. По его мнению, среди человеческих произведений, все, что не сделано исключительно для служения игре наших органов или нашего воображения, все, что не составляет искусства для искусства, должно быть признано чуждым прекрасному; можно, конечно, восхищаться произведением, умело приспособленным ко всякого рода нуждам, какой-нибудь рыночной площадью, станцией железной дороги и т. д.; но все же это не может быть

прекрасным. Промышленность и искусство идут по разным дорогам. Систематизируя мысль Спенсера и Грант-Аллена, следовало бы сказать, что отличительным признаком прекрасного предмета служит отсутствие в нем практической, уталитарной цели или существование цели, вымышленной и воображаемой. Красота состоит, прежде всего, в бесполезности, в некоторого рода обмане, устраиваемом нами себе самим. Несмотря на то, что жизненные функции Грант-Аллен противопоставляет эстетическим эмоциям, он признает, что потребность и желание были существенным фактором в эволюции чувства прекрасного. «Эстетически прекрасное, это—то, что доставляет максимум возбуждения (Stimulation) при минимуме усталости или истощения при процессах, не связанных непосредственно с жизненными отправлениями» [1]. Эстетические впечатления редко доставляют неудовольствие, в худшем случае они остаются, так сказать, нейтральными. Причина этого обстоятельства кроется в их сравнительной отдаленности от жизненных функций организма. В высокой степени ценна мысль Грант-Аллена, что эстетическое состояние не может быть надлежащим образом испытано в болезни, в нищете, в угнетенном психическом состоянии.

Это правильное замечание попадает не в бровь, а в глаз Шопенгауэру, который высказал претенциозную, насквозь ложную мысль, что нищий, узник и король одинаково воспринимают солнечный закат.

Но при отсутствии тяжелых страданий и угнетающих забот эстетические впечатления в значительной мере подымают жизнерадостность.

Эволюционная эстетика Герберта Спенсера и Грант-Аллена все же имела полезное историческое значение, так как показала, что можно разрабатывать эстетику не только чисто умозрительным и психологическим методом, хотя и Спенсер и Грант-Аллен применяют оба эти метода, но все же в несколько ином, новом освещении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Г. Спенсер—Основание психологии. II т.
2. Г. Спенсер—Философские и научно-эстетические статьи, русский перевод Тиблена.
3. Grant-Allen—Physiological Aesthetics. Английский подлинник. 1-е издание 1877 г., Лондон.
4. Ч. Дарвин.—Происхождение и подбор по отношению к полу, т. II, гл. 19. перев. Семенова

МОРАЛИЗИРУЮЩАЯ ЭСТЕТИКА РЕСКИНА (RUSKIN 1819—1900) [2]

Морализирующее направление не исчерпывается разбираемыми в данной главе мыслителями. Можно, не боясь впасть в преувеличение, утверждать, что не было почти ни одной значительной эстетической системы, которая не усматривала бы

[1] Грант-Аллен, стр. 39.
[2] Я воспользовалась русским переводом Соловьевой 1900 года «Искусство и действительность».

в эстетике средства улучшения и воспитания человеческой индивидуальности и общества. Многочисленные различия касаются лишь вопроса о том, какое искусство может достигнуть указанной цели.

Здесь отнесены к морализующему направлению те мыслители, которые в XIX веке в Западной Европе (о Толстом будет речь особо) отчетливо ставили искусству задачу воспитывать в общественном человеке идеалы, вытекающие из бытия мелкой буржуазии. Она стремится к устранению крайних полюсов нищеты и богатства; она преследует стремление к роскоши, неизбежно влекущей за собой пауперизм на противоположном полюсе.

Морализирующая естетика есть не что иное, как беспомощная попытка мелкой буржуазии удержать начинающееся разложение капиталистического общества при помощи преобразования искусства и эстетически-морального воздействия.

Джон Рескин выражает в Англии ту же мелкобуржуазную утопическую тенденцию преобразовать общество при помощи моральной проповеди, как Прудон во Франции,

Социальные корни более или менее одинаковы для обоих мировоззрений. Буржуазия в XIX веке достигла безграничного могущества. Для этого класса, как незыблемо установлено марксистским мышлением, итти вперед значит о п у с к а т ь с я в н и з. Этот упадок ясно обнаруживается прежде всего в нравах и в искусстве. Эти два параллельных одновременных процесса наталкивают идеалистов на мысль о возможности исцеления общества через нравственное искусство. Таким образом они незаметно впадают в грубую логическую ошибку: двумя частными следствиями одной большой общей причины они думают побороть самую причину.

Отсюда вытекает нескончаемый ряд несостоятельных утверждений Рескина, как, например, хороший вкус есть существенно нравственное качество. Нравственное мерило становится критерием художественности и обратно. Если чувство, поступок могут быть воспеты поэтом, значит они нравственны. Сила художника измеряется высотой истины, которую он передает и понимает. Тут дело не обходится и без бога. У Рескина искусство, нравственность и религия образуют единство в трех лицах. Бесконечные толки о нравственности не мешают однако Рескину рекомендовать художнику держаться в стороне от всякого общества[1].

В его прославлении сильной благородной расы недвусмысленно звучит аристократическое презрение к массам. «Только развитые люди могут видеть красоту пейзажа; только музыкой, литературой и живописью дается развитие. Таким образом приобретенное, оно передается наследственно; потомок развитой расы имеет врожденное чувство красоты, оно коренится в тех искусствах, которыми предки его занимались за .несколько сот лет до его рождения»[2]. Национализм и патриотизм свой-

[1] Р е с к и н—Искусство и действительность, пер. Соловьевой 1900 г. стр. 90.
[2] Ibidem, стр. 18.

ственны Рескину: «Всякое истинное искусство—живая речь собственного своего народа, в собственное свое время».

Глубина буржуазного лицемерия не имеет пределов. Рескин дает превосходный образец его. Вот его высокопарное прославление бедности. «Суровый призрак бедности никогда не возникал перед ним (речь идет о венецианцах. *Л. З.*) и не открывал ему тонкой прелести и достоинства убогой доли». Видимо Рескин не испытал этих тонких прелестей!

Однако Рескин признает всю пагубность мануфактурного разделения труда и превращения человека в придаток машины, всю гибельность отделения физического труда от умственного для развития культуры и искусства. Рескин призывает раньше сделать людей и страну красивыми и, после этого коренного преобразования, заняться искусством. Но как произвести этот переворот? Рескин признает священной обязанностью человека повиновение закону и родителям. При таких условиях вообще невозможно поступательное движение, не только переворот. Наблюдение над упадком искусства приводит Рескина к одному правильному выводу: искусство, становясь предметом купли и продажи, выхолащивается, опустошается. Отсюда Рескин дальше делает утопический вывод: искусство должно вернуться к образцам искусства, еще не служившим предметом купли-продажи, к прерафаэлитам.

Искусство, по Рескину, рождается из двух источников: из стремления воспроизводить видимые окружающие предметы и из потребности что-либо обоготворять. Обе эти потребности образуют художественный инстинкт.

Критерий художественности: кроме высоты нравственной идеи, оформленной художником, важно еще иллюзионистическое сходство с действительностью. «Хороший пейзаж должен передавать природу в ее реальности, чтобы всем чудилось движение в облаках и клокотание потока. Как творил Дедал, скульптор должен заставить дышать каменную глыбу и превратить мрамор в плоть» [1].

Рескин подробно описывает это состояние иллюзионизма: это противоречивые данные двух чувств; скажем, зрение воспринимает шарообразную форму, а осязание ощущает плоскость. (Позднее эта теория иллюзионизма была подробно разработана Конрадом Ланге). Эта художественная или жизненная правда видоизменяется в зависимости от художественного жанра: портрету и пейзажу предъявляются различные требования сходства. Кроме вышеупомянутых двух признаков художественности, Рескин добавляет еще третий: изображение подробностей не должно вредить впечатлению общего. Происхождение пейзажа Рескин объясняет, как—впоследствии Мутер, Конрад Ланге и Арватов, удалением людей от природы жизнью в городе. К восприятию и наслаждению пей-

[1] Рескин.—Искусство и действительность, стр. 56.

зажем Рескин примешивает еще национальное чувство, гордость своей родиной.

В разрешении вопроса о взаимодействии знания и искусства Рескин обнаруживает свою приверженность к импрессионизму, даже если бы он не ссылался так часто на Тернера [1]. Наука имеет своей задачей передачу «правды сущности», искусство—«правды впечатления».

Высоким или великим Рескин называет такое исскуство: 1) если сюжет его затрагивает широкие интересы; 2) если в произведении дана наибольшая сумма красоты, совместимая с правдою в изображении данного сюжета; 3) и если произведение обнаруживает, что автор искренне и сильно чувствует, глубоко мыслит и верно видит. Эти требования справедливы. Таких художников, как Караваджио и Сальватор, Рескин считает достойными преисподней, так как они бесцеремонно и грубо нарушили выдвигаемые Рескиным требования к искусству. Рескин возводил на венецианское искусство ответственность за порчу нравов и объяснял упадок венецианского искусства служением роскоши и внешним эффектам; их живейшее стремление было осветить золотистым тоном полумрак передней, придать пышный блеск празднеству. «Степень значения литератора или художника определяется в конце концов не тем, как он говорит или пишет, а тем, что он говорит или пишет».

Множество произведений художественных образов, как «Скупой рыцарь» Пушкина, «Плюшкин» Гоголя, «Шейлок» Шекспира, убедительно показывают, что скупость служит также предметом поэзии. Словом, морализирующая эстетика находится в безвыходном тупике.

МОРАЛИЗИРУЮЩАЯ ЭСТЕТИКА П. Ж. ПРУДОНА (PROUDHON 1809—1865) [2]

Прудон, как это доказал Маркс еще в 1846 г., типичный мелкобуржуазный демократ и чистейший идеалист. Чрезмерное злоупотребление красноречием было одной из причин (подчеркнуто мною. *Л. З.*) падения июльской монархии,—думал Прудон.

Его теория искусства, однако, весьма поучительна не только как интересный памятник борьбы против теории искусства для искусства, во имя искусства как общественного служения.

Прудон горячо отстаивает принципы реализма, с трудом и борьбой прокладывавшего себе дорогу в искусстве начала второй половины XIX века. Густав Курбэ, один из энергичных застрельщиков и неустанных проводников нового течения, подвергался гонениям и осмеянию. Прудон мужественно принял на себя страстную защиту и оправдание художественной деятельности Курбэ. По поводу рассмотрения гонимых картин Курбэ Прудон

[1] Тернер—английский живописец XIX века, который оказал огромное влияние на французский импрессионизм.

[2] Я использовала русский перевод Федотова 1895 г.: «Искусство».

развил и изложил свои воззрения на искусство вообще. Прудон прежде всего задается вопросом о социальной роли искусства и отвечает на него.

«Вся наша жизнь, наша слава, наши действия, даже самые обыденные наши жилища, все то, что мы делаем, все то, что мы есть,—все это взывает к искусству и желает возвыситься через него. Оно спасает нас от грубости, от банальности, от тривиальности, от всего, недостойного нас, оно нас цивилизует, приучает к вежливости, полирует и облагораживает» [1].

Прудон разделяет взгляд Платона, что поэтов и художников, не выполняющих вышеуказанной задачи, нужно изгонять из общества. Прудон яростно нападает на эротическое искусство и на лакейское служение искусства высшим классам. «Как только художники изменили основной цели искусства, они сделались естественными союзниками обмана и тирании в борьбе с народным сознанием. Проповедники разврата, учителя сладострастия, агенты проституции, это они научили массы терпеть свое бессилие и унижение, утешаясь созерцанием производимых чудес» [2].

Здесь чувствуется серьезный и страстный протест против безудержной распущенности нравов высших классов второй империи. «Если вы,—обращается к художникам Прудон,—служите развращенным, роскошным, праздным,—ступайте прочь! Если вам необходимы аристократия и барство, опять ступайте прочь!» [3].

Для того чтобы искусство исполняло свою общественную роль, оно должно содержать в основе правдивую мысль. В живописи, как и в литературе, мысль есть главное. Искусство не исключает науки, искусство не может становиться в противоречие с наукой. Оно даже предвосхищает некоторые результаты науки. Прудон энергично ополчился на теорию искусства для искусства. «Искусство для искусства не содержит само в себе своего оправдания, не основываясь ни на чем, оно совершенно ничтожно. Искусство для искусства, форма для формы, стихи для звуков, слог для слога, фантазия для фантазии—вот напыщенные фразы, которые, как черви, гложут наше жалкое время, вот выражение порока во всей его одухотворенной утонченности, вот зло в своей квинтэссенции!» [4].

К классицизму Прудон относится отрицательно, обзывая его «древней рухлядью». Столь же враждебно характеризует Прудон и романтизм, обвиняя его в пустом фантазерстве. Сильное созвучие в Прудоне находит голландская живопись. Рембрандта Прудон называет Лютером в живописи. Горячие симпатии Прудона к голландскому искусству понятны, так как оно проникнуто психологическим реализмом. Прудон предлагает художникам такие же приблизительно темы, какие характеризуют голландское искусство. «Изображать людей со всею реальностью их природы

[1] Прудон—Искусство, стр. 336.
[2] Ibidem, Искусство, перевод Федотова 1895 г., стр. 351.
[3] Ibidem, стр. 166.
[4] Ibidem, стр. 74.

и привычек, изображать их за их работами, за исполнением их гражданских и домашних занятий, с их обычными физиономиями и главное без эффекта, или застать их, выражаясь фигурально, с неприготовленной совестью не для того, чтобы посмеяться над ними, но в видах общественного воспитания и в целях эстетического предостережения; вот исходная точка новейшего искусства». Он справедливо утверждает, что обновленное содержание влечет за собой переворот в сфере технических приемов исполнения.

По Прудону искусство исчезнет, если оно лишится внутреннего смысла, глубокой философии. Без мысли и воображение бедно. Эти утверждения вполне справедливы.

Искусство,—думает Прудон,—с момента его зарождения исполняло социальную, политическую и религиозную роль. Он удачно иллюстрирует свою мысль примерами из истории египетского, греческого и западно-европейского искусства.

Искусство, по справедливому замечанию Прудона, есть продукт деятельности «коллективности», а не индивидуальности. И даже гений не есть индивидуальный дар, а результат деятельности поколений и масс; «гений никогда не является одиноким, потому что имя ему не человек, а масса людей; у него неизбежно есть предшественники, традиции, заимствованные идеи, распространенные задолго до него другими; его способности растут и получают силу от глубоких убеждений в чем-либо целых поколений, его окружают люди, одинаково с ним мыслящие, проверяющие его мнения, он думает не один, замкнувшись в своей жизни; это—коллективный человеческий дух, окрепший и очистившийся в продолжение целых веков, передающийся по наследству из века в век» [1]. Обаяние искусства коренится не в индивидуальной способности, а в способностях общества. По мнению Прудона, было бы лучше, если бы 10 000 людей научились рисовать. Если их деятельность приведет к новому художественному творению, то оно будет много лучше творения индивидуального художника. Однако Прудон признает иррациональный характер художественного творчества. «Вдохновение—дитя вселенной, небесное дыхание, неуловимое, неопределенное, прихотливое, не подчиняющееся никакому анализу, никакому насилию, посещает по произволу то того, то другого и каждому говорит: ты станешь художником!»

Лучший художник тот, кто понимает, что у каждого поколения свой строй мыслей и чувств и умеет отвечать вопросам современников. Подлинный художник должен содействовать процветанию нравственности. Нет расцвета искусства там, где царит упадок нравов. Картины должны иметь мысль и цель—нравственное усовершенствование человеческого рода. В искусстве может находить место не только прекрасное и благородное, но и различные степени нравственного и физического упадка. Они также

---

[1] Прудон—Искусство, стр. 90.

служат уроком для данного поколения. От художника требуется тонкая наблюдательность, позволяющая ему ярко изображать нравственное и физическое уродство.

Чрезвычайно поучительна и несколько неожиданна под пером Прудона мысль о желательности слияния искусства с жизнью.

«Я не понимаю концертной и салонной музыки; я даже не думаю, чтобы она могла доставлять удовольствие... Я люблю Stabat во время поста, во время вечерни, Dies irae во время заупокойной обедни, ораторию в соборе, охотничью песню в лесу, военный марш во время прогулки, но все, что не на своем месте, мне не нравится» [1].

У Прудона было весьма наивное представление о происхождении искусства. Игрушка, украшение, вещь, не удовлетворявшая «материальных нужд и жизненных потребностей», были первым произведением искусства. По Прудону эстетическая потребность предшествует и порождает искусство. Его определение эстетической способности есть простая тавтология. «Я называю эстетической ту способность человека, на основании которой он может открывать или отличать в себе, как и во всех предметах, красивое от уродливого, приятное от безобразного, возвышенное от пошлого, получая в этих впечатлениях новый источник наслаждения и усовершенствования благ жизни» [2].

Буржуазия в различные периоды ее недовольства существующим общественным строем выдвигала морализирующую эстетику. Мыслители, идеологи буржуазии XVIII века, горячо ратовали за искусство как средство гражданского воспитания. Буржуазия XIX века, предоставив заботы об улучшении и преобразовании общественного строя пролетариату, печется лишь о моральном воспитании через посредство искусства. Буржуазное сознание в период своего начинающегося упадка взывает к индивидуальному, а не к общественному человеку, т. е. морализирует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рескин—Искусство и действительность, русский перевод Соловьевой 1900 г.
2. П. Прудон—Искусство, его основания и общественное значение, русский перевод Федотова 1895 г.

4. Социологическая эстетика

Социологическая эстетика возникла под несомненным влиянием расцвета буржуазной социологии в широко разветвленной школе Огюста Конта и Спенсера. Как известно, Конт является автором слова «социология»—сочетания греческого и римского корня. Социология поставлена Контом на вершину пирамиды всех наук. Социологическая школа Конта обосновывает свои положения, главным образом, на биологии, хотя названия двух разделов его социологии выражают влияние механики: «социальная статика», «социальная динамика».

---

[1] Прудон—Искусство, стр. 335.
[2] Ibidem, стр, 47.

Эта пестрая смесь понятий, заимствованных из механики, биологии и собственно социологии, однако не помешала ее глубокому влиянию на Гюйо и Тэна. Эстетика Гюйо и Тэна характеризуется наклонностью сводить сложные эстетические явления к органическим ощущениям, сознанию пользы, влиянию труда, а Тэн подчеркивает значение и воздействие политического строя и социальной среды. Другими словами, названные теоретики искусства пытаются установить consensus, т. е. согласованием всех отправлений общественной жизни. Эту именно задачу ставит Конт перед социологией.

Социологическое направление в эстетике, хотя оно позитивистского, а не материалистического характера, все же необходимо признать значительным сдвигом в эволюции эстетической мысли. Социальные корни, породившие данное направление, таковы же, каковы общие причины, вызвавшие к жизни буржуазную социологию. Грандиозное небывалое усложнение общественной жизни и возрастающая трудность регулирования ее согласно потребностям господствующего класса, вследствие крайне сложного переплетения противоречий классовых интересов—вот источник, где зародилась социология XIX века и вместе с ней социологическая эстетика.

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ИЛИ, ТОЧНЕЕ, ПОЗИТИВНАЯ ЭСТЕТИКА ТЭНА (TAINE 1828—1893) [1]

Ипполит Тэн опубликовал в 60-х годах минувшего столетия несколько трудов по философии искусства Италии, Нидерландов, Греции и истории английской литературы. Увлекательность и блеск этих произведений еще до сих пор не потускнели. Тэн отождествляет эстетику и философию искусства, т. е. под эстетикой он разумеет общее учение об искусстве в целом. «Наша эстетика—наука новая и отличается от старой своим историческим, а не догматическим характером, т. е. тем, что она не предписывает правил, а только выясняет законы» [2]. Тэн едко высмеивает старую эстетику, предписывавшую рецепты и практические правила для поэтов и художников. Задача новой эстетики—установление фактов и отыскание причин. Серьезное изучение Гегеля, в которое Тэн был некоторое время погружен, сослужило ему серьезную службу. Ведь эстетика Гегеля есть по замыслу и по исполнению историческая философия искусства. В самой Франции Тэн имел предшественников в лице Сент-Бева, на которого иногда и ссылается, m-me Сталь и Гизо (работа Гизо о Шекспире не осталась без влияния на Тэна).

Тэн избегает давать определение искусства. Оно имеет целью, по Тэну, обнаружить главный характер, какое-нибудь важное и выдающееся качество, преобладающую точку зрения, суще-

---

[1] Я использовала русский перевод «Чтений об искусстве» Тэна, сделанный Чудиновым. СПБ, 1912 г.

[2] Тэн—Чтение об искусстве, перевод Чудинова, стр. 17.

ственный образ проявления предмета. Искусство, как и наука, раскрывает жизнь. Различие заключается лишь в средствах: искусство апеллирует не только к уму, но и к чувству. Художественное произведение определяется совокупностью двух элементов: общим состоянием умов и нравов окружающей среды, а среда, т. е. социальная жизнь, в свою очередь обусловливается, по Тэну, климатом и расой.

В настоящее время нет надобности доказывать недостаточность тэновских построений. Для образчика приведу такое рассуждение Тэна: германским народам присуща наклонность к труду, а итальянцам и испанцам свойственна лень. Построения Тэна заключают в себе коренное внутреннее противоречие. Если характер искусства изменчив, историчен, то каким образом он может определяться более или менее постоянными свойствами расы и климата. Пожалуй, по сравнению с Сталь и Гизо теория Тэна есть шаг назад, так как Сталь и Гизо связывали характер и судьбу литературных произведений с политическим строем. Это, пожалуй, более ясное и плодотворное объяснение, нежели тэновское. Обилие исторического и художественного материала, изумительно ярко и мастерски изложенного, содействовало громкому успеху, всемирной известности книг Тэна. Это отступление назад, по сравнению с Сталь и Гизо, очень понятно, так как Сталь и Гизо писали в первой четверти XIX века, когда французская буржуазия еще недостаточно крепко сидела в седле, а в 60-х годах французская буржуазия не питала никаких политических чаяний: 2-я империя ее, за исключением мелкой буржуазии, удовлетворяет, поэтому беседы о связи искусства с политикой замолкают.

Плеханов отмечает противоречие у Тэна; он объясняет психику людей их положением, а их положение—психикой. Однако теория среды—климат, раса и нравы—Тэна имела прогрессивное значение для развития искусствознания.

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ГЮЙО (GUYOT 1854—1888) [1]

Гюйо, как и Прудон, резко ополчился против «безнравственности» эротического и формалистического искусства. Гюйо признает символизм, как и формализм, явным упадком искусства. Правда, Гюйо связывает упадок искусства с упадком общества, но он не может установить истинных причин последнего. Формалистов, или, как Гюйо их называет, декадентов, он честит бесплодными, негодными к общественной жизни, неспособными и наконец нелепыми. Занятие искусством для искусства отнимает у него жизнь, лишает его всякой цели вне игры форм и этим самым истощает его. Недостаточно знать приемы искусства, чтобы создать что-нибудь значительное; для этого нужно чувствовать искренне и глубоко

[1] Я использовала русский перевод «Искусство с точки зрения социологии» под редакцией Пыпина 1891 г. и также «Современную эстетику» перевод Чудинова, СПБ, 1890 г.

и быть тронутым. Гюйо не разделяет мнения Дидро: «Чтобы художник заставил меня плакать, надо, чтобы он не плакал». На это Гюйо возражает: необходимо, чтобы он раньше плакал, чтобы в нем сохранились следы раньше испытанных чувств, и их он может произвольно пробуждать в себе и других [1].

Знаменательно, что именно формалисты выдвинули точку зрения, согласно которой поэтическое и художественное произведение есть лишь результат сознательного и упорного мастерства.

Гюйо правильно оценивает важность и в то же время трудность реализма.

«Дело состоит в том, чтобы возвратить свежесть поблекшим ощущениям; найти новое в том, что старо, как ежедневная жизнь, выставить неожиданное в обычном; а для этого единственное верное средство—вникнуть в реальное, пойти за пределы внешностей, на которых обыкновенно останавливаются наши взгляды, приподнять и прорвать завесу, образованную спутанной нитью всех наших каждодневных ассоциаций, которые мешают нам видеть предметы такими, как они есть. Поэтому реалистическое искусство труднее того, которое старается возбудить интерес фантастическим. Этому последнему легче творить, оставлять впечатления, между тем, как для того, кто не выходит из действительности, поэзия и красота не могут быть счастливой встречей, но бывают обдуманно добытым открытием, искусной организацией смутных данных опыта, чем-нибудь новым, замеченным там, где уже все смотрели раньше».

«То, что очаровывает, удивляя, что действительно прекрасно—это не всякая новизна, а новизна истины».

Этой аргументацией Гюйо вскрывает достоинства и превосходство художественного реализма. Гюйо—энергичный поборник реализма, ратует за художественное воспроизведение социальной действительности, способное пробуждать социальные эмоции. «Истинное искусство, по нашему мнению, то, которое дает нам непосредственное чувство самой сильной внутри и самой экспансивной жизни вместе, самой личной и самой социальной».

Искусство, по Гюйо, есть система внушающих средств, а цель искусства—всегда возбуждение симпатий, а не служить только для того, чтобы очаровывать глаза и уши. В последнем случае его легко можно было бы механизировать. «Высшая цель искусства—создавать эстетическую эмоцию общественного характера».

Гюйо полагает, что можно по желанию переводить одно и то же ощущение из простого удовольствия в область эстетического удовольствия.

Совершенно непостижимо, как вкусовое, осязательное и сексуальное ощущение может превратиться в эстетическое, т. е. «эмоцию общественного характера». Гюйо не замечает здесь непримиримого противоречия. Упомянутые ощущения, как органи-

[1] В русской литературе эту мысль повторил Л. Н. Толстой.

ческие функции, не могут не быть исключительно индивидуальными, а по Гюйо все существенные функции жизни служат источником эстетических эмоций. «Тип эстетической эмоции—это эмоция любви, с которою всегда соединяется более или менее смутное и тонкое желание. Высшая красота, что бы ни говорил об этом Кант,—красота женская; качества же, которые мы считаем наиболее достойными восхищения у женщины, большею частью те именно, которые с нашей стороны являются объектом желания. Прекрасной женщиной, в глазах человека из народа, будет высокая, сильная, румяная с полными формами, и такая именно может лучше всего удовлетворить половому инстинкту. Если в высших классах общества идея прекрасного не соответствует уже с такой же точностью примитивным потребностям расы и личности, то потому лишь, что самые потребности эти мало-по-малу вообще изменились и стали утонченнее. Самою красивою женщиною, в наших глазах, будет все-таки та, которая лучше всех соответствует вожделениям нашего индивидуального существа, чувствам и стремлениям, общим в нас с эпохою, в которую мы живем. Давно уже было сказано: любить значит иметь смутное чувствование того, что необходимо нам для пополнения себя физического или нравственного. Итак, любовь, поверьте, в большей или меньшей степени, присутствует в основе главнейших эстетических эмоций. Само восхищение не есть ли начинающаяся любовь, довершающаяся и достигающая полноты самой любви? Нельзя же ведь утверждать, что любить женщину значит перестать находить ее прекрасной? Без сомнения, для многих искусство есть лишь видоизменение любви, т. е. одна из наиболее глубоких потребностей существования. Следовательно, рассматривать эстетическое чувствование независимо от полового инстинкта и его эволюции представляется нам столь же неосновательным, как рассматривать нравственное чувство независимо от инстинктов симпатии, в которых сама английская школа видит первичные начала нравственности». Непоследовательность Гюйо бросается в глаза: ведь он протестует против эротического искусства, а отстаивает эротическую эстетику. Удовлетворение одновременно для чувства и ума есть эстетическое состояние; при чем же ум в процессе чувственных удовольствий? Да и сам Гюйо отлично понимает: «в деле ощущений все поверхностное и частное, все затрагивающее один какой-нибудь специальный орган и не проникающее в самую глубь существа, по истине, не заслуживает внимания прекрасного». Но каким же образом упомянутые выше ощущения могут овладевать всем существом человека? А если могут, то должны ли? Что в них общественно-ценного? Этим я вовсе не хочу сказать, что их следует подавлять, вытравлять, нет, не нужно им только приписывать такое значение, какого они не имеют. Искусство, и, стало быть, эстетическое состояние имеет своим источником жизнь и деятельность общества и личности во всем ее многообразии и многоцветности; половая любовь составляет только один из ее многочисленных моментов. Стало

быть, любовь не может быть единственным, исключительным источником искусства и эстетических эмоций.

Но Гюйо совершенно прав, когда он резко отмежевывается от тех мыслителей, например Грант-Аллена, которые толкуют эстетическое состояние как пассивное созерцание. Даже слушатель или зритель находит тем более наслаждения, чем менее он пассивен, чем отзывчивее его личность, чем более произведение, которым он восхищается, возбуждает в нем собственных мыслей и является как бы зародышем возможных действий. Вообще живость эстетического удовольствия пропорциональна восприимчивости того, кто испытывает это удовольствие, таким образом исполнитель и вдохновенный художник сами наслаждаются более, чем их слушатели.

Гюйо приводит обстоятельные аргументы в пользу действенного характера и актуального значения эстетической эмоции. Он ссылается на наблюдение, сделанное Бейлем, что музыка возбуждает к действию во всех направлениях. Марсельеза и другие боевые песни способны увлекать в бой. Чувствовать в себе жизнь—вот основа всякого искусства и всякого удовольствия. Творить жизнь—вот идеал искусства.

Прекрасное в движениях порождается тремя условиями: силой, гармонией и ритмом, грацией. Грацию Гюйо истолковывает не совсем так, как и Спенсер, т. е. грация по Гюйо не сводится только к экономии движения, а есть гармоническое равновесие между жизнью и ее средою. Но не только игра, но и трудовая деятельность может быть прекрасной. Это наиболее ценная и интересная мысль Гюйо. «По нашему мнению, это может только казаться—на самом деле и труд может сопровождаться эстетическими движениями в такой же степени, как и забава. Посмотрите группу рабочих, передающих от одного к другому камень: тяжелый камень поднимается мало-по-малу, поддерживаемый всеми этими руками, которые схватывают и пускают его попеременно; не видите ли вы в этой картине известной красоты, неотделимой от цели, какую они преследуют, и являющейся следствием исполненного труда? Равным образом, люди, тянущие канат, чтобы приподнять бревно, весельщики, пильщики, кузнецы—по истине прекрасны за своим трудом, даже в поту и при напряжении сил. Какой-нибудь ловкий косарь может быть, в своем роде, так же изящен, как и танцор: живописец охотнее даже изобразит первого, чем второго. Дровосек, атакующий дуб и своими крепкими мускулами широко взмахнувший топор, может возбудить почти чувство высокого. И все это, однако, далеко от забавы, потому, что все эти люди преследуют определенную цель; ритм, регулирующий и смягчающий их движение, объясняется преследованием цели и устремлением всех сил их к этой единой цели». Если забава, игра (упражнение органа вне какой-нибудь полезной цели) сама по себе эстетична, то труд (упражнение органа в виду какой-нибудь рациональной цели) столько же, а подчас и более

эстетичен. Если он часто менее грациозен, то более может заключать в себе красоты и величия. «Человек бывает вполне человеком лишь в то время, когда он играет»—сказал Шиллер; следовало бы сказать наоборот: человек бывает вполне человеком лишь в то время, когда он трудится. Труд именно доставляет превосходство человеку над животными и образованному человеку—над дикарем.

Искусство живет теми же чувствами, которыми живет общество,—чувствами симпатии и великодушия. Это классовое общество живет чувствами симпатии и великодушия!? «Искусство, существенным условием которого является сочувственное отношение наше к страданиям или удовольствиям других, есть создание социальное. В среднем, человек тем нравственнее, чем глубже он способен почувствовать эстетическую эмоцию».

Здесь мысль Гюйо совпадает со взглядом Рескина. Несмотря на тождественность нравственного чувства и наиболее высокого эстетического чувства, искусство есть нечто совершенно отличное от морали,—думает Гюйо.

Гюйо занимается вопросом об упадке и будущности искусства. Он не разделяет мнения Тэна, Ренана, Шерера и Гартмана, пророчащих неизбежную гибель искусства в результате развития демократий, точнее говоря, буржуазного общества [1]. Гюйо же, напротив, полагает, что только при демократическом строе художник пользуется той степенью свободы, какая необходима для творчества.

Гюйо отрицает противоречие между развитием науки и искусства и ссылается при этом на Гете: «как поэт, я политеист; как натуралист—я пантеист; как нравственное существо—я деист, и, чтобы выразить мои чувства, мне нужны все эти формы». Прогресс в этой сфере не есть разрушение. Эстетическая восприимчивость не притупляется по мере развития культуры, а усложняется. В этом Гюйо совершенно прав. Но, как полагается буржуазному мыслителю, Гюйо быстро срывается с высоты истины в болото буржуазного сознания. Так, например, в поисках красоты в промышленно-техническом прогрессе Гюйо вдруг совершает неожиданное открытие, что пушки... также прекрасны; жерло пушек увеличивается соответственно объему бросаемого снаряда: это зияющее жерло, на длинной шее своей вытянувшееся из фортов и кораблей, эта ярко блещущая сталь, точно высматривающая себе добычу, составляют красоту современных пушек, красоту, с которою сливается какое-то смутное ощущение страха.

Но правильной остается, однако, та мысль Гюйо, что технический прогресс открывает невидимые, небывалые возможности прекрасного; пароход не уступает по красоте белокрылому парусному судну, автомобиль—красоте лошади.

---

[1] Искусство, по мнению Ренана, перестав быть достоянием небольшого кружка избранных, перестанет и существовать.

Наука, как и техника, не убивает искусства и воображения. Наука, напротив, всеобъемлющая и синтетическая имеет свою поэзию, проистекающую из того, что она ставит человека лицом к лицу с бесконечностью, и—опять буржуазное сознание сказывается—«наука никогда не уничтожит метафизической тайны», касающейся не только неизвестных законов, но, быть может, и непознаваемой сущности реального мира. Эта-то таинственность всегда будет достаточной, чтобы поддерживать в искусстве чувство высокого, превышающего чистую и простую красоту».

Научный ум не находится в противоречии с художественным гением. Он повторяет мнение Рескина. Поэт схватывает, одновременно с специфическим характером предмета, все черты прекрасного, какие есть у него. Итак, главное качество, отличающее великого поэта, является в основе своей существеннейшим качеством и философа.

Мысль в поэзии должна увлекать, а не одна только музыка стиха. Каждый стих должен заключать в себе мысль. Ассоциация звуков и ассоциация идей должны итти рядом. Вообще всякое великое художественное произведение есть не что иное, как выражение на языке наиболее тонком самой возвышенной идеи. Чем идея выше и более интересует мысль, тем более художник должен постараться заинтересовать ею и чувства: сделать идею, так сказать, осязательною и конкретною и, с другой стороны, сделать ощущение плодотворным и вывести из него мысль—такова, следовательно, двоякая задача искусства.

Эстетическая теория Гюйо выдвинута против так называемых «парнасцев», т. е. представителей искусства для искусства, пользовавшихся уже в то время огромным влиянием [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Тэн—Чтение об искусстве, русский перевод Чудинова, 1912.
2. Гюйо—Искусство, русский перевод под редакцией Пыпина, 1891.
3. Гюйо—Современная эстетика, перевод Чудинова, СПБ, 1890 г.

5. Нормативная эстетика

Нормативная эстетика есть направление, меняющее свое содержание на протяжении истории. Можно Аристотеля, Буало, Готшеда назвать выразителями «нормативной» эстетики, так как они предписывают поэту ряд положений, «норм», нарушение которых, по мнению указанных авторов, влечет за собой плохое нехудожественное произведение. Та нормативная эстетика, о которой пойдет речь ниже, представляет собой нечто совершенно иное. Она выросла в недрах той философской школы, которую

---

[1] К социологической эстетике типа Гюйо следует отнести и Шарля Лало—автора следующих книг: Введение в эстетику, русский перевод Н. В. Самсонова. М. 1915. L'esthétique experimentale contemporaine, Paris, 1908. La beauté et l'instinkt sexuel, Paris, 1922.

возглавляли в Германии Виндельбанд и Риккерт. Сущность этой философии заключается в замене изучения фактов в их взаимной зависимости установлением ценностей. Такая постановка философской задачи свидетельствует о распаде философии империалистической буржуазии. Ее важнейшая задача состоит не только в строго познании объективной действительности—этим она, разумеется, не перестает заниматься, так как этого настоятельно требует развитие материальных производительных сил, подгоняемое конкуренцией империалистических стран,—но и в затуманивании общественного сознания. Так как естественные науки составляют жизненный нерв развития техники, то в ней распространять туман представляется более трудным, но зато наука о культуре дает широкий простор для установления ценностей всех и всяческих разрядов. Эстетика есть часть, ветвь науки о культуре, поэтому в ней пышным цветом растут разнообразные попытки рассмотреть различные явления эстетического сознания с точки зрения ценностей. Здесь разобрано несколько таких попыток.

ЭСТЕТИКА КОНА (COHN Род. в 1869 г.)

Ионас Кон принадлежит к неокантианской школе виндельбандовско-риккертовского толка. Он применяет свои общефилософские принципы к разработке эстетических проблем.

В согласии со своей общей концепцией Кон полагает, что эстетика есть философская дисциплина.

Ошибочны не только его общие теоретические предпосылки, но и сообщение эстетике характера философии. Взгляд на эстетику как на философскую дисциплину, делает ее в значительной мере бесплодной, так как заставляет ее вращаться в сфере абстрактных рассуждений. Между тем именно эстетическое состояние отличается наибольшей сложностью и конкретностью, значительной примесью алогических моментов, и поэтому требует тщательных наблюдений и конкретного анализа. Материалистическая эстетика, которая еще подлежит разработке, должна ставить и разрешать свои задачи, как самостоятельная научная дисциплина, и именно общественного, а не натуралистического характера.

Первое предварительное определение эстетики, по Кону, гласит: «эстетика имеет целью исследование особого рода ценностей, господствующих в прекрасном и искусстве». Под ценностями Кон разумеет предметы, происшествия, человеческую деятельность. Ценности могут быть эстетические, логические, этические и др. Науки о ценностях назывались часто нормативными. Это название вызывает недоразумения, так как поддерживает предрассудок о возможности «норм», т. е. предписаний для художественного творчества.

Кон отвергает притязания психологии и социологии искусствознания сделать эстетику предметом своих исследований. Его доводы против притязаний психологии справедливы; психология

не ставит своей задачей в эстетическом сознании открыть специфические, отличительные особенности, она усматривает в нем те же механизмы ассоциации, внимания эмоциональных переплетений. Но его возражение против социологии ограничивается тем, что социология игнорирует точку зрения ценности. С нашей точки зрения она поступает правильно. История искусства бессознательно или сознательно пользуется принципом ценности, но она относится к эстетике, как специальная наука к философии.

Понятие ценность, как ее определяет Кон, в согласии со всей неокантианской школой, лишено научного характера, так как неразрывно связано с понятием оценки, т. е. с субъективно-индивидуалистической категорией. Если бы ценность определить, как продукт человеческой деятельности, то тогда можно говорить о художественных ценностях, но этого было бы недостаточно, так как эстетические восприятия порождаются и природными явлениями. Можно условно назвать всякий эстетический объект художественной ценностью, потому что он важен и нужен для поднятия жизнеспособности и культурного уровня общества. Но ценность в том смысле, в каком этот термин употребляет Кон, не имеет никакого конкретного содержания.

Эстетическая ценность, по Кону, характеризуется как чисто интенсивная. Интенсивной ценностью Кон называет такую, которая имеет самодовлеющее значение, не служит средством для чего-либо. Истина, по Кону, также есть интенсивная ценность, но она есть вклад в целостное знание. Эстетическая же ценность не вступает обязательно в связь с другими подобными ценностями, она изолированное явление. Кон ее называет имманентной в противоположность трансгредиентной.

Определение эстетической ценности, по Кону, повторяет кантовский первый тезис о прекрасном, т. е. о незаинтересованности суждения вкуса, но в ухудшенном виде.

Из предыдущего изложения могло показаться, что ценность, по Кону, есть нечто объективное: предметы, происшествия, человеческая деятельность. Но следующая фраза Кона приводит в недоумение: «Эстетическая ценность чисто интенсивна; этому соответствует объект, который также, со своей стороны, предстоит замкнутым в самом себе. Таким образом, можно сказать, что изоляция эстетического объекта является коррелятивным понятием к чистой интенсивности эстетической ценности». Значит, эстетическая ценность, по Кону, лишь переживание, состояние сознания, а эстетический объект—нечто разобщенное с окружающей средой. Кон сочувственно цитирует Земпера: «Рама есть одна из важнейших основных форм искусства, нет замкнутой в себе картины без рамы, нет масштаба величины без нее». Здесь увековечивается и фетишизируется буржуазная, станковая форма искусства, как вечная сущность искусства.

Первый признак эстетического суждения заключается в том, что предметом его всегда бывает непосредственно-созерцательное переживание. Это утверждение есть повторение второго тезиса

Канта о прекрасном: «Прекрасное есть то, что без понятия представляется, как объект общего наслаждения». Кон в этом пункте тем отличается от Канта, что не отрицает значения логических моментов внутри созерцания. Это положение о созерцательном характере эстетического переживания восходит своими корнями к общественному сознанию развитого классового общества, по преимуществу буржуазного, в котором творческий художественный акт резко отделен от художественного восприятия, зритель и творец разделены дифференциацией общества.

Во-первых, необходимо установить, что это разделение имеет чисто исторический, преходящий характер, вовсе необязательный для всякой общественной формации, а только для классового общества. В бесклассовом социалистическом обществе художник-творец вновь сольется с зрителем, так как во всех членах общества будет доведена до напряженной актуальности потенция к художественному творчеству, которая имеется во всяком рядовом человеке.

Во-вторых, с психологической точки зрения, пассивно-созерцательный характер эстетического состояния не соответствует целиком действительности. Зритель балета и слушатель оперы ощущают непреодолимую потребность воспроизвести движения и позы артистов. Обаяние этих произведений искусства, несмотря на их устарелость и полнейший отрыв от реальных переживаний зрителя[1], в том именно и заключается, что они восполняют недостаток пластических и ритмических движений, в которых нуждается член капиталистического общества. Итак, созерцательный характер эстетического состояния члена современного общества есть, так сказать, вынужденная «добродетель». Современный театральный зритель охотно кинулся бы на сцену и смешался с артистами, если бы от этого не произошло убийственного хаоса. Задача грядущей социалистической культуры—заменить пассивное созерцательное эстетическое состояние наслаждением художественного творчества.

Эстетическая ценность имеет характер требования. Это утверждение означает сверхсубъективный, сверхиндивидуальный характер эстетической ценности.

Так же, как относительно истины не спрашивают, нравится ли она данному индивиду или нет, он должен подчиняться требованию истины, точно так же он должен проникнуться эстетической ценностью, она императивна. Здесь опять иными терминами, впрочем уже употреблявшимися Шиллером, Кон выражает мысль Канта о сверхэмпирической, априорной всеобщности и необходимости суждения вкуса.

Вопрос о происхождении всеобщности и необходимости суждения вкуса я ставила и выясняла в исследовании эстетики Канта. Теперь необходимо уяснить себе, как и почему могло

[1] Как известно, Л. Н. Толстой едко высмеял условности оперы, а Шопенгауэр порицал большие оперы.

удержаться это положение при гигантском росте дифференциации общества, которое, казалось бы, опрокидывает упомянутый тезис.

Рост и распространение капиталистической и индустриальной культуры приводят к большей или меньшей однородности общественного сознания все растущего количества людей, причастных к одной и той же культуре. Гигантски возрастает число людей, которые могут найти один более или менее общий язык относительно эстетических суждений. На этой почве укрепляется догма о всеобщности и необходимости эстетических переживаний, об их императивном характере.

Но известно, что общность этих эстетических суждений распространяется на объекты, не затрагивающие глубоко идеологические интересы людей, как, например, натюрморты, пейзажи, балеты, менее всего литературу.

Вопрос о возможности императивных эстетических ценностей Кон расширяет и заменяет гносеологическим вопросом, как вообще возможны императивные ценности в противовес релятивизму. Как идеалист, Кон не может предложить удовлетворительного решения вопроса, а лишь ограничивается ругательствами по адресу софистов и релятивистов. Еще меньше Кон способен обосновать императивные эстетические ценности, здесь он довольствуется указанием на то, что ранее чуждое европейцу японско-китайское искусство теперь стало эстетически ценным и для европейцев. Эстетическая ценность есть средство выражения или выразительности точнее. Здесь Кон повторяет мысль Лотце и Кроче. Она выражает не только чувствование, но также и другие стороны душевной жизни. В своей высочайшей вершине выразительность эстетической ценности приводит к разрыву границ индивидуальности созерцающего, так как последний как бы сливается с созерцаемым объектом.

Кон остроумно полемизирует против теории внутреннего подражания Карла Грооса, теории «сознательного самообмана» Конрада Ланге.

Но Кон сам же приводит несколько наблюдений, подтверждающих реальность тенденции к внутреннему подражанию: например, человек, входящий в готический храм, как бы вытягивается вверх, вступающий во дворец рококо становится несколько манерным и кокетливым и т. д. Стало быть, нужно указать какие-то пределы, в которых фактор внутреннего подражания имеет свое действие, которое однако не простирается на всю область эстетического сознания. Нужно было исследовать эту проблему. Кон же таким кропотливым изысканием не занимался.

Кон пытается проанализировать сущность художественного стиля: «Законы стиля представляют собой те же принципы художественного преобразования естественного переживания, которые воспринимаются, как необходимо вытекающие из сущности соответственного вида искусства и художественного намерения». Определение «принципы преобразования естественного пережи-

вания» Кон потом заменяет выражением «принципы оформления художественного материала». Это яснее предыдущего. Но даже с этой поправкой вышеприведенное определение либо мало вразумительно, либо мало дает нового.

Второе итоговое определение стиля гласит так: «Стиль, в самой общей форме, можно определить как сумму художественных принципов созидания формы, которые чувствуются нами, как обязательные для произведения искусства, как в отношении вида искусства, к которому оно относится, так и по его историческому положению». Повидимому, последняя фраза должна означать, что понятие стиля включает не только способы оформления материала, но и духовную сущность, выражаемую данной формой. Старое, общеизвестное и верное определение стиля, обязанное своим происхождением Гегелю.

Кон вынужден признать, что оформление и выражение немыслимы одно без другого. Бессмысленно было бы излагать торжественные серьезные настроения в непринужденных неряшливых стихах; смятение битвы нельзя втиснуть в строгую симметрию старинной алтарной картины. «Существование формы и выражения необходимо в смысле факта; гармония, сопринадлежность их необходимы в смысле требования, долженствования».

Итак, выражение (в смысле содержания) и форма образуют внутреннее неразложимое единство. Опять из этих строк виднеется умное лицо старика-Гегеля. Хорошо, что Кон умеет находить истинные мысли в различных источниках, но как это все «гармонически» сочетается с неокантианством!

Кон поставил себе в высшей степени интересную задачу— проследить в художественном творчестве развитие и сочетание выражения и формы, но решение задачи получилось крайне убогое, банальное. Даже изложить нечего. Ну вот, например: «Таинственность, редкая исключительность художественной гениальности заключается в совпадении определенной потребности в выражении с точно соответствующим ей дарованием к оформлению».

Кон перечисляет и анализирует различные разновидности эстетического: прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое. Прекрасное есть гармоническое сочетание совершенного выражения и соответствующего ему оформления.

Кон делает усилие, чтобы освободить кантовское понятие возвышенного от содержащихся в нем мистических и этических элементов.

Понятие возвышенного в отличие от прекрасного содержит в себе момент дисгармонии, конфликта, борьбы, нечто другое, чем спокойное созерцание прекрасного. Предметом прекрасным может быть и нечто совсем маленькое по величине и силе. Предмет, называемый возвышенным, есть всегда нечто грандиозное, величественное по величине или силе. Отсюда кантовское деление на математическое и динамическое возвышенное, это деление позволительно удержать.

Кон утверждает, что трагическое есть подчиненная форма возвышенного.

Кон далее повторяет общеизвестное положение о том, что в трагедии величие героев раскрывается в их страдании, в их безнадежной борьбе с превосходящей силой. Он прав также, когда отвергает нелепую мысль о том, что трагическая развязка выражает в конечном счете торжество нравственного миропонимания. Кон правильно истолковывает мысль Гегеля о том, что не вина есть причина гибели героев трагедии, а борьба односторонних начал ради снятия, уничтожения их односторонности и ограниченности.

Истолкование трагического не двинется с мертвой точки до тех пор, пока к нему не будет приложен материалистически-диалектический анализ.

Почему возникла трагедия как вид поэзии?

Первые произведения трагического жанра, дошедшие до нас, относятся к V веку до нашей эры в сложной рабовладельческой культуре Эллады. В данной социальной среде отдельная личность была поставлена в необходимость борьбы со всем обществом, которое уже имело сложную систему выработанных моральных и правовых норм. В столкновении с ними личность оказывалась бессильной, но непокорной. Индивидуальность, вследствие деления общества на враждебные классы и сложной дифференциации общественных функций, впадала в противоречие с интересами общества, эта борьба личности с обществом породила трагедию. Рок греческой трагедии есть не что иное, как общественная закономерность и общественный правопорядок. В шекспировских трагедиях стержень борьбы тот же—столкновение интересов личности и общества. Еще не создана трагедия, где изображалась бы борьба классов. Она еще будет создана и притом обоими враждующими классами. Умирающий класс буржуазии сейчас делает слабые попытки создать трагедию: «Дни Турбиных» Булгакова, «20-й год» Шульгина. Хотя последнее имеет форму мемуаров, однако их отлично можно оформить в виде трагедии «белых», разумеется, она может быть написана только белым же.

Трагическое мироощущение гибнущего класса может быть художественно оформлено только членом того же класса, — между тем как жизнеощущение восходящего класса может быть выражено и членами класса-союзника.

Пролетариат в настоящее время может писать трагедии только исторического характера, т. е. он может оформлять в трагическом жанре лишь пройденные этапы своей мировой борьбы; скажем, борьбу горсточки спартаковцев Германии во время войны и гамбургских повстанцев во время германской революции 1923 г., революционную борьбу в Польше: Краковское восстание 1846

и 1923 гг. и т. д.—вот предметы революционных трагедий [1]. Победившему же пролетариату подобает писать комедии на животрепещущие темы.

Кон только излагает результат исследования Липпсом проблемы комического, от себя почти ничего не прибавляя.

Комический жанр возникает одновременно с трагическим, другими словами, тогда, когда в обществе назревает конфликт вследствие упомянутых выше условий. Сущность комического ведь тоже состоит в борьбе, но такой, в которой средства и цель борьбы не соответствуют друг другу по значению: либо ничтожными средствами стремятся достигнуть серьезных результатов, либо противоположное соотношение есть предмет комедии. Словом, в обществе, где имеются различные дисгармонии, процветает комедия, притом развивает и культивирует ее тот класс, который чувствует себя способным преодолеть все эти дисгармонии, несоответствия. Обычно психология комического отмечает как один из признаков его—сознание своего превосходства над комичным предметом. Это, конечно, верно, но это явление имеет социальные корни. Поэтому есть все основания думать, что литература переходного периода, т. е. эпохи диктатуры пролетариата, должна изобиловать комедиями. На них в самом деле наблюдается огромный спрос в общественности СССР.

Эстетическая ценность есть по Кону чисто интенсивное с о о б щ е н и е, другими словами, художественное произведение есть средство общения между художником и зрителем, слушателем, читателем, причем это сообщение не имеет практических целей; как уже отмечено, интенсивная величина означает то же, что кантовская незаинтересованность. Хотя Кон вскользь в другом месте замечает, что не всегда возможно такое сообщение: один случай невозможности его отношения к восприятию искусства прошлого, второй случай—к восприятиям искусства современности, вследствие борьбы против его содержания. Но Кон отнюдь не задается целью разработать вскользь брошенные замечания; он вовсе не усматривает здесь проблемы. Здесь терпит крах утверждение Кона: «что всякое эстетическое переживание само по себе изолировано и поэтому ничего не может доказывать относительно связи внеэстетического мира». Значит, имеется тесное взаимодействие между эстетическим и внеэстетическим миром. Кон изображает это взаимодействие в виде борьбы эстетического с логическим и этическим.

Борьба этих трех областей ценностей находит свое высшее разрешение, примирение в области веры, которая обладает признаками всех трех категорий ценности.

[1] Тут возникает очень интересный вопрос общего порядка: существенны ли для трагедии субъективная или объективная безнадежность положения? Нам думается, что для трагедии достаточно субъективного сознания безнадежности. Поясним примером: исторические неудачи тех или иных пролетарских восстаний сопровождались часто сознанием участников безнадежности затеянного ими дела, но о б ъ е к т и в н о их дело не было ни безнадежно, ни безуспешно.

Кон ни на одну пядь не подвинул эстетики, лишь подновил термины, данные Кантом. Но то, что было несомненно прогрессивно, содержательно, богато по мыслям, по значению, увлекательно в 1790 г., то, будучи чуть подрумянено в 1901 г., возбуждает непреоборимую скуку своей бесплодностью и эпигонством.

На примере Кона разоблачена пустота нормативной эстетики. Эстетика может приобрести характер науки только в том случае, если будет освещена материалистически-диалектическим анализом.

ЭСТЕТИКА РИХАРДА ГАМАНА (HAMMANN Род. в 1879 г.)

Гаман солидаризируется в предисловии к «Эстетике» с Ионасом Коном, хотя и роняет пренебрежительное замечание о «нормативной философии, которая излишне усложняет многие проблемы или подменяет их другими». Тогда с чем же солидаризируется здесь Гаман? По мнению Гамана, основой всякой эстетики является психология с ее основным понятием переживания. Гаман имеет в виду такую психологию, которая может служить основой «науки о духе».

Чтобы определить сущность эстетического переживания, Гаман прежде всего исключает из сферы эстетического всю ту область искусства, которая называется религиозным и историческим жанром, называя их «иллюстрациями». Иллюстрирующее искусство есть, по Гаману, культовое искусство. Портрет есть такая художественная задача, которая ничего общего не имеет с эстетикой. С иллюстративным искусством—культовым, монументальным, портретом—сочетается идеалистическая эстетика Гегеля, согласно которой искусство имеет целью представить идею в явлении. Гаман полагает, что не случайность одновременная деятельность Гегеля и немецкой художественной школы назареян. Гегель современник и единомышленник Петера Корнелиуса—главы школы назареян. Так как иллюстрирующее искусство предполагает, что всякому образу должно соответствовать отображение, а идее—явление, то всякая теория иллюстрирующего искусства должна выдвинуть понятие подражания и правды; так было с теориями классической Греции и во времена французского классицизма.

Эстетическое начало не всегда налицо в искусстве, а потому из природы искусства нельзя вывести природу эстетического,—думает Гаман.

Так ли это? Такой взгляд не соответствует исторической действительности. Первые эстетические размышления, по существу, составляют теории искусства, как, например, воззрения Аристотеля. Первые мысли о прекрасном покоились на впечатлениях от художественного произведения. Только позднее понятие эстетического вышло за пределы понятия художественного.

Утверждение Гамана, что прекрасное и эстетическое не тождественны, давно уже детально, тщательно разобрано гегелевской школой, которая ввела категорию безобразного в ранг эстетического при известных условиях.

Гаман полагает, что наглядность не есть обязательный признак эстетического и ссылается при этом на «Фауста», «Гамлета», в которых абстрактные размышления нашли значительное место. Остроумные сопоставления, которыми изобилуют произведения Оскара Уайльда, также не создают конкретности, не вредя, однако, их художественным достоинствам. Почему-то Гаман их называет сверхэстетическими. Но Гаман упускает из виду, что абстракции составляют незначительную долю упомянутых произведений и в целом содействуют наглядности представления о героях драмы.

Сущность эстетического состояния формулируется Гаманом двояким образом: «Отрицательная формулировка: сущность эстетического начала заключается в безотносительности переживания, в свободе его от всяких обязанностей (профессии), привычек, насущных нужд, вытекающих из тех или других условий нашей повседневной жизни[1]. Положительная формулировка: переживание будет эстетическим, когда оно довлеет себе, в себе замкнуто и служит не средством к цели, но самоцелью.

Это и есть закон изоляции переживания, определяющий понятие эстетического начала».

Гаман иллюстрирует свою мысль такими примерами: в ателье Вирца в Брюсселе на стене около земли изображена собака в собачьей конуре настолько натурально, что служит немым привратником. Хотя это произведение искусства, оно все же не служит предметом эстетического переживания. Но если ту же картину поставить в раму и таким образом выключить ее из житейского обихода, она становится эстетическим объектом, так как изолирует и концентрирует внимание зрителя исключительно на себе.

Второй пример: если мы на улице случайно наблюдаем потрясающую драму и при этом внешне или внутренне морально участвует в ней, то она не составляет эстетического объекта Если же мы наблюдаем то же происшествие, только заботясь о том, чтобы ничто не ускользнуло от нашего внимания, и уходим с удовлетворенным сознанием, что пережили нечто интересное, но в то же время нас не касающееся, то тогда налицо эстетическое переживание. Разумеется, если та же драма будет художественно разыграна на сцене, то степень интенсивности, напряженности эстетического переживания сильно возрастает.

Для эстетического восприятия имеются два определяющих момента, по Гаману: объективная связь, в которой находится предмет, могущий стать возбудителем эстетического состояния, и субъективное отношение созерцающего к данному пред-

[1] В разделении отрицательной и положительной формулировки эстетического видно влияние Вундта.

мету, «зависящее от профессии с вытекающими из нее интересами и настроениями». Эти ссылки на «профессию и ее интересы» есть проявление социологического уклона в исследованиях Гамана.

Гаман доказывает, что Кант, Шиллер, Ионас Кон, Мюнстерберг фактически пользовались методом изоляции в исследовании эстетического состояния.

Каковы причины этого упорного стремления изолировать эстетическое от чего-либо житейского, социального? Эстетика есть теория художественного восприятия, получаемого от наличного, главным образом, современного искусства. Западно-европейское искусство конца XIX и начала XX века, т. е. искусство буржуазии характеризуется глубокою отчужденностью от животрепещущих запросов общественной жизни, даже порой сознательным отрывом от нее, сформулированным в теории искусства для искусства. Теории искусства для искусства соответствует теория изоляции эстетического переживания и безыдейное, бессодержательное, аполитическое искусство. Отсюда понятна ненависть пролетарской критики к современной эстетике, и это справедливое недоверие переносится даже на самое понятие эстетики. Для того чтобы завоевать доверие пролетарской критической мысли, эстетике необходимо совершить грандиозную «чистку» внутри себя и прежде всего избавиться от навязчивой мысли об изоляции от жизни, от общественной жизни. Но из этого не следует, что надо игнорировать весь огромный вековой труд по расчленению и обособлению отдельных функций и установок сознания. Ни один из «изоляторов» не отрицает, что предметом эстетического переживания, как и научного познания, может стать вся мировая действительность. Коренное различие скрывается в характере обеих установок сознания. В познании, как и в эстетическом состоянии, действуют логические, волевые и эмоциональные моменты, различие лишь в пропорции, в степени действия каждого из этих моментов и в типе сочетания их между собой. При этом не надо забывать, что степень участия каждого момента сознания и тип их связи на различных ступенях общественного развития меняются. Например, до расцвета экспериментального метода в науке и практического применения волевой момент, внешние активности в познании играли ничтожную роль. До того как наука приобрела широчайшее общественное признание, эмоциональный момент, т. е. желание получить приоритет, громкую известность, и момент конкуренции внутри науки имели крайне незначительное влияние.

Эстетическое состояние до торжества буржуазного способа производства заключало в себе много активности, волевых моментов. Эстетическое переживание в буржуазном обществе лишилось характера самодеятельности, но приобрело много познавательных моментов. Эмоциональность есть необходимый субстрат эстетического состояния в обоих случаях. Расширение

индивидуального опыта, его объема и содержания есть неотъемлемый признак эстетического состояния, начиная с разложения примитивного общества и распадения его на группы и классы.

Историческая обусловленность и ограниченность гамановской теории изоляции эстетического переживания особенно наглядно видна в его расчленении и обособлении эстетического состояния как пассивного восприятия (Rezeption) от игры как продуктивной или активной душевной или телесной деятельности.

Гаман исследует факторы, изолирующие эстетическое переживание. Их можно разделить на отрицательные и положительные: отрицательные исключают связь эстетического состояния с некоторыми областями, например, практической, положительные—это те, которые, присоединяя некоторые новые качества, увеличивают силу переживания. К числу отрицательных относятся: образность, абстрагирующая стилизация, постановка в известные рамки, идеализация.

Образность выражается в следующем: если предмет нарисован, то внеэстетическое, практическое отношение к нему совершенно устраняется.

Абстрагирующая стилизация имеет тот же смысл, что и предыдущий момент; музыка представляет собой наиболее эстетическое из искусств, так как наименее связана с жизнью.

Постановка в известные рамки картины либо статуи на цоколе изымают их из обычной житейской обстановки. Что касается многих произведений религиозного искусства, в которых эти рамки отсутствуют, то они ведь предназначены для культа, а не для эстетического воздействия,—думает Гаман. Он при этом упускает из виду, что именно их эстетическая мощь увеличивает их религиозное, культовое значение. Недаром ведь монастыри и церкви так расточали средства для украшения своей «святой» обители.

Идеализация не содействует эстетическому эффекту более, чем реалистическое; только последнее нуждается в большей изоляции.

При перечислении и описании положительных изолирующих факторов Гаман впадает в скучнейшую схоластику. Фактор концентрации делится на два момента: 1) наблюдение и созерцание; 2) цельность впечатления и композиция.

Фактор усиления дробится на: 1) реальность; 2) силу впечатления; 3) значение и сенсацию; 4) возбуждение внимания; 5) трогательное и захватывающее чувство; 6) внушаемость и 7) ассоциативный фактор.

О последнем скажем несколько слов. В разрешении вопроса об усиливающем действии ассоциативного фактора на эстетическое переживание мысль Гамана двоится и путается. С одной стороны, он признает, что искусство больше, нежели обыденная жизнь, дает простор развертыванию ассоциаций [1]. С другой стороны, он

[1] В этом пункте мысль Гамана совпадает с мыслью Чернышевского, Фехнера, Г. Спенсера.

устанавливает, что игра ассоциативных связей может происходить с любой ничтожной вещью—и она есть враг искусства. Одновременно он обозначает ассоциативный фактор, как фактор интенсивного самоутверждения личности, и при этом из изложения Гамана остается совершенно неясным, какую роль играет самоутверждение личности в эстетическом переживании.

Можно категорически утверждать, что, поскольку возбуждаемые искусством ассоциации имеют узколичный характер, они убивают эстетическое переживание целиком и полностью. В моей работе о Канте [1] я уже ссылалась на сцену из «Гамлета», в которой Гамлет пытается проверить свои подозрения относительно своего дяди при помощи театрального воспроизведения акта убийства его отца. Многочисленные житейские наблюдения показывают непреложную верность моего утверждения. Родители, потерявшие сына, не в состоянии эстетически воспринимать картину, рассказ, пьесу, воспроизводящие аналогичное событие. Если ассоциации, вызванные художественным произведением, имеют положительный чувственный тон, то они могут содействовать эстетическому переживанию.

Из гамановского определения эстетического переживания вытекает, что не только искусство, но любой предмет окружающей действительности может, при известном отношении к нему, порождать эстетическое состояние. Перерывы, паузы в трудовой деятельности образуют почву, возможность для эстетических переживаний. Если этот перерыв наполнен наслаждением искусством, то это есть деятельный отдых. Но эстетическую паузу может заполнить и другое содержание, например военное зрелище, закат солнца или кружащиеся в порыве ветра под лучами солнца листья и т. д. Эти эстетические паузы могут даже внезапно, так сказать насильственно, врываться в круг житейского обихода.

Что эстетическое состояние есть момент паузы, покоя, мысль, знакомая нам со времен Чернышевского. Эстетическая пауза наступает после удовлетворения насущных житейских нужд или в избытке сил, употребляя терминологию Герберта Спенсера, который является родоначальником этой мысли. Это положение верно исключительно для классового общества. В бесклассовом примитивном обществе эстетического состояния, как такового, еще не было, искусство творилось для магических, т. е. утилитарных целей. В бесклассовом социалистическом обществе эстетическое переживание должно сопровождать, если не все процессы труда, то многие виды общественной деятельности.

Кроме предметов обыденной жизни, три вида искусства возбуждают эстетическое впечатление: 1) чистое искусство, которое служит целиком изолированному эстетическому переживанию; 2) декоративное искусство и 3) искусство художественной рекламы. Гаман подвергает детальному анализу второй и третий

---

[1] «Опыт марксистской критики эстетики Канта», Гиз, 1927 г.

вид искусства. Это характерно потому, что художественная промышленность Германии достигла высоких ступеней развития. Это обстоятельство вызвало потребность теоретически осмыслить его. Соображения Гамана по этому вопросу заслуживают внимания.

Декоративное искусство совершенно противоположно эстетической изоляции, оно—не самоцель. Декоративное искусство—враг не только всякого объективного изолирования, но и субъективного, именно во всех тех случаях, когда украшаемый предмет должен удовлетворять известной практической потребности. Декоративное искусство по самому существу своему должно быть связано с практикой жизни, подчинено ей, не должно исключительно привлекать к себе наше внимание, но лишь косвенно восприниматься нами. Далее Гаман разбирает и оценивает три теории декоративного искусства. Согласно одной—принцип декоративного искусства заключается в чистой целесообразности; декоративные моменты не должны мешать практическому назначению предмета.

Согласно второй теории—все декоративные моменты, все формы должны вращаться лишь в границах, определенных природой материала, должны до известной степени выдвигать материал, придавать ему выражение. Кроме формы, возникшие при обработке того или другого материала, навязываются чуждому им материалу, например мотивы, заимствованные из твердого материала, переносятся на хрупкие, то это производит неэстетическое впечатление. Эту мысль разв вал Земпер [1]. Доля правды в этих соображениях несомненно есть. Гаман же отвергает теорию Земпера, так как она «восстает противв искусственносоздаваемого изолирующего фактора чистого искусства». Для нас же это соображение может иметь лишь обратную силу.

Согласно третьей теории—декоративное искусство, равно как и архитектура, должно своей внешностью передать внутреннюю динамику, должно соответствовать функциям, практическому назначению данного предмета. Кажется против такой теории возражать нечего. По Гаману же, «декоративные мотивы производят эстетическое впечатление, когда они выходят за границы чистой целесообразности, когда сами по себе они не нужны и не полезны и являются свободным добавлением художественного творчества». Такое сочетание свойств Гаман называет «соответствием по настроению». Условия такого сочетания таковы: 1) материал; 2) конституирующие пространственные отношения; 3) функциональные отношения; 4) характер и индивидуальность; 5) общая природа человека; 6) особые ситуации в существовании; 7) смена времен. Перечисленные условия должны способствовать тому, чтобы декоративное искусство, не вырывая нас из житейского обихода, сделало бы жизнь более легкой, свободной, приятной, богатой, оживленной.

---

[1] Теория Земпера пользуется большим успехом у сторонников Лефа, в частности у Арватова этот мотив повторяется неоднократно.

И, наконец, Гаман посвящает около семи страниц художественной рекламе. В капиталистическом обществе искусство используется для рекламы, поэтому последняя по праву становится предметом эстетического обсуждения. Так как из художественной рекламы возник агитационный плакат, то соображения по поводу эстетики рекламы и для нас приобретают интерес. Реклама, если она художественно оформлена, имеет связь с эстетикой, думает Гаман, несмотря на вопиющее противоречие этой мысли со всей системой Гамана. Прежде всего, искусство рекламы представляет собой искусство возбудить внимание. «Поэтому оно обладает общей с эстетическим перерывом действительности способностью вырывать нас из повседневной жизни, отвлекать от нее». Вот с этой точки зрения реклама воспринимается эстетически.

Характерной особенностью буржуазной мысли в период ее упадка является ее оценка людей с точки зрения производительности их труда, а не индивидуальности, яркости и широты творческого размаха. Был такой героический период в жизни буржуазии (Ренессанс), но давно миновал. Индивидуальность нашла себе скромный приют только в эстетическом. Индивидуальное целое Гаман называет образом, а не формой, и композицию произведения чистого искусства—созиданием образа, а не формы (Gestaltung aber nicht Formung). Гаман резко восстает против мысли, что в форме найдена сущность эстетического начала. Форма содержит в себе такие элементы, как чистота, гармония, равенство, повторение, такт, симметрия, ритм. Но—думает Гаман—все эти моменты и в действительности, стало быть, форма не есть differentia specifica эстетического начала. Форма—принцип всякого упорядочения жизни, всякой бюрократии. Эстетическое переживание требует далее замкнутости, начала и конца, группировки; форма, напротив, требует постановки в ряды повторения, монотонности и бесконечности. И в искусстве, как и в жизни, форма не играет роль цели, но лишь помогает. «Форма, подобно декорации, более поражает своим отсутствием, а не тогда, когда она налицо. Бесформенное поражает нас, причиняет беспокойство и указывает на форму как на средство устранить это беспокойство. Следовательно, форма приобретает свое значение лишь по контрасту с чем-либо бесформенным, а не тогда, когда воздействует на нас сама по себе. Истинным возбудителем является скорее же диссонанс, гармония лишь разрешает его (подчеркнуто мною. *Л. З.*). Для того чтобы пленять нас, нужно нечто совершенно иное, а не форма. Отрешенная от житейских целей форма нуждается еще в возбуждении, раздражении для того, чтобы мы обратили на нее внимание, стали стремиться к ней». Здесь дана эстетика экспрессионизма и джаз-банд.

Когда вчитываешься и вдумываешься в эти строки, то ясно представляется картина современного разложения западно-евро-

пейского искусства, которое иной раз прикрывается звонкой фразой: восстание против старой формы и формы вообще. Бунт Гамана против формы как определяющего признака эстетического начала знаменует распад современного буржуазного искусства, а эстетика всегда лишь в известной мере отражает состояние искусства. Эстетика Гамана еще не сознает процесса упадка искусства, но прошло немного лет, пронесся смерч войны, и раздался отчаянный крик Шпенглера о закате и гибели Европы, сиречь капиталистической культуры.

Возбуждение и раздражение слагаются из следующих моментов: намек, новизна, чувственная прелесть, усилие, напряжение. Все эти признаки в сущности заимствованы у художественной рекламы. Как она гипнотизирует сознание буржуазного мыслителя!

Такие категории, как комическое, трагическое и возвышенное, Гаман рассматривает как внеэстетическое содержание в эстетическом переживании.

Комическое, как трагическое и возвышенное, составляет, по Гаману, внеэстетическое содержание. Сущность комического находится в тесной связи с сущностью смешного. Как то, так и другое есть возбудитель смеха. В смехе разряжается сильное напряжение. Комическое есть нечто такое, что чревато на вид важными последствиями, но затем разрешается ничтожными результатами. Это повторение кантовской мысли—ожидание, внезапно разрядившееся в ничто. Виды комического: юмор, сатира, ирония. Юмор отличается только примирительным характером, почему юмор направлен бывает по большей части на самого юмориста, а сатира же обращена против противника. В комическом есть некоторое сродство с рекламой, так как оба вида человеческой деятельности стараются придать значительность безразличному.

По вопросу о возвышенном Гаман путается в противоречиях. С одной стороны, от возвышенного до смешного один шаг, скачка между ними нет. Смешное не противоположность возвышенному; наоборот, возвышенное всего легче подвергается опасности стать смешным. С другой стороны, возвышенное есть недосягаемая величина, в присутствии которой мы чувствуем себя подавленными и зависимыми от нее. Нас проникает чувство затаенного ужаса и изумления, боязни и почитания, одним словом—чувство благоговения. Возвышенное поэтому не эстетическая, но религиозная категория. Как это утверждение сочетается с первым, трудно постичь. Совершенной неожиданностью звучит заявление Гамана, что чувство возвышенного находится в наибольшем сродстве с декоративным искусством. Сходство их якобы в однородности, единообразии и бесконечности.

Трагическое есть нечто неразумное, несправедливое, преждевременная гибель ценной личности. Поэтому трагическое—не эстетическая, а этическая категория, в то же время он утверждает,

что в искусстве трагическое играет большую роль, нежели в жизни, так как в ней естественный эгоизм человека обороняется от печального настроения. Далее, он дает такую характеристику трагического, которая, казалось бы, вполне соответствует его пониманию эстетического: «Нарастая и замирая сообразно с той или другой степенью достигнутого успеха, действие приобретает характер индивидуального целого». Выше было отмечено, что «индивидуальное целое есть неразлучный признак эстетического. Трагическое с точки зрения чистого искусства стоит выше комического и возвышенного, а драматическое всецело—эстетическая категория». Вот логическая неожиданность, которую Гаман не затрудняется ни оправдать, ни обосновать.

Гаман уделяет целую главу вопросу о сущности стиля. Хотя стиль и представляет собой эстетическое понятие, однако то, что эстетично, не всегда связано со стилем. Эта мысль есть надоедливый припев основного положения эстетики Гамана. Стиль много способствует интенсивновсти эстетического переживания и благодаря этому может служить одним из самых объективных критериев ценности произведения искусства. Это также нисколько не раскрывает сущности стиля. Понятие стиля господствует в декоративном искусстве—архитектуру Гаман также относит к декоративному искусству—и играет в нем более значительную роль, нежели в чистом искусстве. Название стиля эпохи дается по ее архитектуре, «ибо соответствующий стиль эпохи выражается в ней самым очевидным образом. Стало быть, кроме стиля искусства имеется стиль эпохи». Где же его определение? В чем его сущность? В книге «Эстетика» Гаман не занимается разрешением этих вопросов.

На эстетических воззрениях Гамана лежит печать бедности мысли и разложения современного буржуазного искусства.

Два ряда впечатлений доминируют над эстетическим сознанием Гамана—декоративное искусство и художественная реклама. Все эстетические категории познаются им лишь в сравнении и различении с упомянутыми двумя видами искусства. Его восстание против первенствующего значения формы в искусстве и в эстетическом начале знаменует разложение художественной формы в искусстве современной Европы, бессилие его создать новые, мощные, убедительные художественные формы. Все его усилия обособить, изолировать эстетическое переживание от всего жизненного, общественного характеризуют изолированность искусства от общественности.

Задача материалистической диалектики создать эстетику на основе такого искусства, которое проникнуто живейшими запросами общественной и индивидуальной жизни и проникает во все поры общественной и индивидуальной жизни. Новая эстетика не может быть порождена усилиями лаборатории. Но лаборатория, ставящая эстетический эксперимент на социологическую базу, может внести много ясности в постановку эстетических проблем и содействовать их правильному и углубленному разрешению.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ИОГАННЕСА ФОЛЬКЕЛЬТА (VOLKELT Род. в 1848 г.)

«Система эстетики» Фолькельта содержит около 2000 печатных страниц, не считая нескольких специальных работ: «Эстетика трагического», «Современные вопросы эстетики» и мн. др. Его основная, кардинальная работа «Система эстетики» представляет собой энциклопедию современной эстетики и типичнейшее эклектическое построение. Первый том посвящен анализу эстетики как описательной и нормативной дисциплины, и часть III тома разбирает эстетику как метафизику. Все три точки зрения Фолькельт стремится сочетать. Разумеется, о социологической точке зрения нет и помину.

Фолькельт, как почти все современные эстетики, уделяет серьезное внимание вопросам художественного творчества. Такой анализ сам по себе представляет много интересного для общего учения об искусстве, но непонятно, почему эта проблема должна быть включена именно в эстетику. Эстетическое состояние зрителя, слушателя и читателя хотя и имеет некоторое отдаленное сходство с процессом художественного творчества, тем не менее их сущность и методы их изучения должны быть совсем различны.

Характернейшая черта, отличающая Фолькельта от других современных эстетиков, это его пристрастие к бесконечному дроблению эстетических категорий. Например, возвышенное расчленяется на бесконечное, дикое, колоссальное, страшное (furchtbarerhabene), ужасное (grauenhaft), безобразное, мрачное, роскошное, достойное (würdevolle), патетическое, величественное, торжественное, причем каждая из этих характеристик применяется отдельно к поэзии, музыке и пространственным искусствам. Категория трагического испытала некоторую пощаду и делится лишь на schuldvolle и schuldfreie, т. е. содержащую и несодержащую понятие вины. Но зато уже категория комического разложена до последней крайности: возвышенное комическое, грубо и тонко комическое, бурлеск, гротеск, смешное, шуточное, объективно и субъективно комическое, добровольно и недобровольно комическое, циническое, острота и юмор.

Я не хочу сказать, что все эти тончайшие различения, проведенные с крайней тщательностью, поистине изумительным трудолюбием и меткой наблюдательностью, совсем излишни. Но если они занимают центральное место в системе, то они производят гнетущее впечатление, так как имеются более существенные вопросы, которым надлежало бы в первую очередь посвятить внимание и исследование.

Обособленное место занимает исследование миловидного (anmutige), трогательного, чувственно- и духовно-эстетического. На протяжении 2000 страниц можно изредка встретить некоторые весьма ценные наблюдения, которые по своему существу опро-

кидывают всю его муравьиную кучу, например, наблюдение того, что городская публика иначе воспринимает некоторые чудовищные зрелища, чем деревенская, что различные ярусы театры поразному реагируют на комическое и т. д. Поучительно также его определение трагедии как борьбы человеческих сил и комического как разнообразных конфликтов. Имеются многие отдельные ценные мысли в «Системе эстетики» Фолькельта, но в ней нет главного—единства метода. Этого важнейшего, существеннейшего научного метода лишена вся буржуазная эстетика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ионас Кон—Общая эстетика. Перев. Самсонова М. 1621.
2. Рихард Гаман—Эстетика. Перевод 1913 г. Издательство «Проблемы эстетики».
3. Volkelt Iohannes—System der Aesthetik. 3 Bände, München, 1927.
4. Фолькельт—Современные вопросы эстетики, 1890 г.
5. Volkelt Iohannes—Aesthetik des tragichen. München, 1917.
6. Volkelt Iohannes—Das ästhetische Beuwusstsein, Mûnchen, 1920.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ

Эстетика с ее традиционными интроспективными методами, не обеспечивающая строгой достоверности и объективности за ее выводами, привела искусствоведов и эстетиков к сознанию необходимости такой теории, которая целиком покоилась бы на объективных фактах. Это течение, однако, благодаря господствующей формалистической тенденции, зашло в тупик «чистого описания». Тем не менее в этой области кой-какие плодотворные результаты достигнуты. Об них и пойдет речь ниже.

Наука об искусстве, Kunstwissenschaft возникает как антитеза к господствовавшим, но сейчас оттесненным направлениям, которые завязли в болоте субъективизма. Так как даже в упадочном классе, в данном случае буржуазии, бывают налицо и некоторые здоровые элементы, то они зовут к спасению научной мысли, открывая неисчерпаемые возможности для применения объективного метода. Объективный метод не всегда совпадает с диалектическим методом, но последний всегда есть объективный метод. Формальный метод школы Гильдебранда—Вельфлина пытается быть объективным методом однако без подлинной диалектики.

ГОТФРИД ЗЕМПЕР (SEMPER)
1803—1879 г.

Готфрид Земпер—один из крупнейших архитекторов XIX в. Он—строитель дрезденского королевского театра, придворного театра в Вене и многих других монументальных зданий. Земпер внес новую и свежую струю в эстетику и теорию искусства—а именно: сравнительный метод. Необходимо сравнить,—думает Земпер,—различные формы зданий или утвари, возникших при различных внешних обстоятельствах. Он, например, указывает, что все сосуды, которые служат для сохранения большого количества жидкостей или зерен (хлеба), имеют у всех народов очень выпуклую форму и что местные и индивидуальные влияния только видоизменяют ее. Узоры для тканья обусловлены техникой; сделанная на гончарном станке глиняная посуда имеет кругообразный поперечный разрез и гладкие стенки, а сработанная рукою фаянсовая посуда имеет овальный поперечный разрез и неправильную поверхность; выбитая молотком металлическая посуда должна обнаруживать своею формой технику обработки.

По Земперу, на формы искусства влияют, главным образом, цели употребления, материалы и законы техники и обработки. Надо знать назначение предмета, способ его применения, чтобы вынести эстетическую оценку; а кто знает, как превосходно он был приспособлен благодаря своей форме к применению, тот найдет также и форму ее эстетически понятной. Кто без всяких предварительных знаний увидит античные амфоры, тот найдет странной длинную, книзу остроконечную утварь, сделанную без подставки и оттого, повидимому, неустойчивую,—утварь, которая легко может упасть и разбиться, даже прислоненная к стенке. Но кто знает, что они в сводчатых погребах втыкались в песок, что их узкая форма должна была облегчать выливание, а их узкая шейка служила для слоя масла, который закрывал вино от воздуха, тот найдет ее также и эстетически понятной. Кто рассматривает восточные узоры ковров, не зная техники плетения, кто смотрит на кованую и литую посуду, не имея ни малейшего понятия о способе ее выработки, от того ускользают во всяком случае важные точки зрения для их эстетической оценки.

Но Земпер, кроме материала и техники производства, привлекает к объяснению художественных форм социальные, культурные и климатические условия. Сверх того играют еще роль индивидуальные понятия о красоте у творящего художника. Множественность объяснений понижает достоинство системы Земпера.

Современный конструктивизм сознательно, а еще больше бессознательно, возрождает систему Земпера.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ МАКСА ДЕССУАРА (DESSOIR Род. в 1867 г.)

Макс Дессуар[1], по признанию Иоганнеса Фолькельта, занимает несколько своеобразную позицию в современной эстетике.

Дессуар предлагает следующую схему систематизирующую все эстетические категории:

	Прекрасное	
Возвышенное		Миловидное
Трагическое		Комическое
	Безобразное	

Он предостерегает от смешения всей обширной области эстетического с прекрасным. Он также обособляет художественное от прекрасного и даже от эстетического. Эти три категории соприкасаются, но не совпадают.

---

[1] Макс Дессуар—основатель германского общества для изучения эстетики и общей теории искусства и состоит его бессменным председателем уже более 20 лет. Он имеет значительную школу в Германии. К ней принадлежат Утиц, профессор Галле, написавший много интересного по различным вопросам искусства; Альфред Баумлер—профессор в Дрездене, написавший комментарии к эстетике Канта, Гегеля и др.

Прекрасное он определяет в согласии с Борком, что «прекрасное как будто ласкает», с Кестлиным—«прекрасное есть то, что, не вредя нашим силам и способностям, приводит их в живую деятельность», с Германом Когеном—«прекрасное есть ласковый разговор зрителя, слушателя, читателя с художником».

Дессуар вскрывает разностороннюю многозначность слова «прекрасное». Оно применяется в обычном словоупотреблении для обозначения всех приятных ощущений, оно же выражает понятие идеала.

Дессуар [1] подвергает критике понятие прекрасного, воспринятое Фридрихом Фишером у Гегеля. Не всякий предмет, лучше всего выражающий свою родовую сущность, прекрасен,—думает Дессуар. Кроме того, он полагает, что этим умаляется эстетическая ценность индивидуального.

Дессуар присоединяется к Канту в признании прекрасного «целесообразным без цели» и практически незаинтересованным.

Заслуживает внимания его анализ взаимодействия прекрасного и полезного. Первоначальное полезное могло стать в ходе культурного развития прекрасным (родоначальник этой мысли—Герберт Спенсер). Но бывшее прекрасным, вступивши в круг наших практических насущных потребностей, утратило свой первоначальный исключительно эстетический характер. Не исключается также, что понятие о человеческой красоте содержит в себе элементы, необходимые для сохранения рода [2].

Дессуар вводит еще разновидность прекрасного: это та форма прекрасного, которая оригинальна и в то же время сдержанна, спокойна, не бросается в глаза.

Миловидному Дессуар, как Борк прекрасному, приписывает, как неотъемлемый признак, небольшую величину предмета. Если к миловидному присоединить нечто игривое, задорное, заманчивое, то это уже—грация.

В анализе категории возвышенного Дессуар в общем согласен с Борком, который усматривает в чувстве возвышенного удивление и страх, и предметы этого чувства отличаются грандиозными размерами и огромной силой, превышающей силы человека. Дессуар согласен с Фридрихом Фишером в том, что чувство прекрасного есть гармоническое состояние, а чувство возвышенного содержит внутренний конфликт. Но Дессуар [3] не разделяет метафизического утверждения Фридриха Фишера, что возвышенное есть перевес идеи, разрыв формы идеей.

Проблема трагического привлекает пристальное внимание Дессуара. Прежде всего он решительно отвергает теорию Аристотеля. Трагедия не способна удалить состояние страха и сострадания из сознания зрителя, слушателя, читателя, если означенные чувства там гнездятся. Он саркастически высмеивает

[1] В русской литературе то же самое сделано Чернышевским.

[2] Auf alle Fälle fliesst irgend etwas von Zweck und Nutzen zum Schönen hinüber.

[3] Ту же мысль развивал Чернышевский.

теорию, согласно которой в трагедии торжествует общее благо, а это якобы доставляет эстетическое удовлетворение. При этом Дессуар ядовито замечает, что благо буржуазного общества вовсе не есть идол, которому стоит приносить жертвы. Дессуар отвергает и точку зрения, согласно которой трагедия устраняет противоречие. Попутно автор излагает свою глубоко-пессимистическую философию. «Трагедия обнаруживает, что в мире и жизни существуют противоречия, которых нельзя устранить величием характера, ни героизмом борьбы, ни виной, ни безупречностью, ни даже смертью. В высочайших ценностях лежат условия страдания и гибели... Противоречие между я и миром или внутри самого я образует неизбывную могучую дисгармонию и составляет объективное содержание трагедии» [1]. Пессимистическое утверждение неизбывности и объективности трагического есть признак буржуазного сознания.

Относительно категории безобразного Дессуар думает, что она имеет самостоятельное значение, не есть простое отрицание прекрасного, а есть некая положительная категория, также допускающая художественное оформление, как трагическое и комическое, промежуточное положение между которыми она занимает.

Комическое не следует смешивать с веселым и смешным. Однако Дессуар проводит несостоятельное смешение комического и остроумного. Он разбирает множество острот и шуток и приходит к заключению, что их привлекательность состоит в устранении обычной связи вещей и явлений. Он отмечает также как причину комического противоречие между характером и силой средств и цели. Юмору Дессуар придает очень серьезное значение. Он призван смягчить горечь человеческого существования. Юмор есть сознание человека своей незначительности. Юмор всегда серьезен.

Дессуар, рассматривая проблему происхождения искусства, решительно отвергает теорию игры как источник искусства. Аргументация его крайне неубедительна. Он приводит многочисленные свидетельства того, что великие художники в своем детстве и отрочестве меньше других детей предавались обычным детским играм. И это указание, по мнению Дессуара, может служить решающим доводом, опрокидывающим построение об игре как источнике искусств.

Буржуазное мировоззрение проделывает коварные шутки даже с безусловно умными мыслителями. Ведь здесь явная замена проблемы коллективного художественного творчества примитивного искусства вопросами индивидуального художественного творчества. Взаимодействие связывает музыку и войну, песни и пляски повышают способность к битвам и в свою очередь вызываются ими. Уже рано роспись тела связана с желанием запугать противника, т. е. с потребностями борьбы. Дессуар при-

[1] Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2-te Auflage, Stuttgart, 1923.

знает, что примитивное искусство связано с магией. Он отвергает половой отбор как единственный источник искусства. По мнению Дессуара, искусство имеет много корней. Но первоначальную и важнейшую подоснову искусства он усматривает в эстетическом удовольствии, которое на заре культуры имело другую окраску, нежели теперь.

Искусство есть по Дессуару средство общения и, стало быть, форма человеческой общественности. Искусство укрепляет общественность. Автор сочувственно ссылается на Трейчке, утверждавшего, что Гете не менее Бисмарка участвовал в увеличении могущества германского государства. Дессуар отмечает, что эстетическое состояние индивидуальности может стать ярче и бледнее в зависимости от того, разделяется ли оно другими людьми.

Дессуар высказывается решительно против толстовского требования, чтобы искусство служило интересам и подчинилось запросам и вкусам народа.

Дессуар отчасти согласен с Зульцером, что «поддержка благоговения в храме, пробуждение патриотического настроения в публичных зданиях и опора для частных добродетелей в комнатах» есть назначение искусства. Но это касается лишь искусства, предназначенного для масс. Существует еще особое искусство для избранных. Народные массы,—думает Дессуар,—требуют от театра лишь шутовства и веселого развлечения. Много буржуазного презрения к массам сказывается в таком разделении искусства на искусство для масс и для избранных.

Самый характерный признак всякой буржуазной теории заключается в ее эклектизме. Эта черта в высокой степени свойственна эстетическим воззрениям даже такого тонкого мыслителя, как Макс Дессуар.

ЭРНСТ ГРОССЕ (GROSSE Род. в 1862 г.)

По Гроссе художественная или эстетическая деятельность в своем течении и результате обладает непосредственной эмоциональной ценностью. Первоначальным искусством было украшение человеческого тела и орнаментика посуды. Эти украшения исполняют определенную социальную функцию: привлекают, устрашают и т. д. Еще более важное значение имеют пляска, музыка, поэзия. Примитивное искусство управляется теми же эстетическими законами, что и высшее культурное искусство. «Не только основные великие эстетические принципы ритма, симметрии, контраста, грации, гармонии так же выполняются австралийцами и эскимосами, как афинянами и флорентийцами, но даже многие отдельные эстетические формы составляют общее эстетическое достояние самых далеких от культуры народов».

Различию рас и климатических условий Гроссе не придает большого значения. Климат действует на искусство через характер занятий. В начале своей научной деятельности Гроссе сближал искусство и игру, в дальнейшем он отказался от этой аналогии, устанавливая, что художественная деятельность имеет

своим результатом какой-либо реальный объект, игра же его лишена.

Гроссе останавливается на вопросе взаимодействия между наукой и искусством и усматривает между ними антагонизм. Гроссе относит упадок искусства за счет господства науки.

Работы Гроссе о примитивном искусстве имеют немаловажную ценность, так как автор, желая того или нет, наглядно показывает зависимость характера искусства от способа производства и социальных функций примитивного искусства.

ЭРНСТ МЕЙМАН (MEUMANN 1862—1915)

Мейман разделяет тот взгляд, что чисто психологическая эстетика беспомощна и неспособна удовлетворительно разрешить основные проблемы. Психологическая эстетика занимает лишь скромное место в общей эстетической системе, которая должна пользоваться субъективным и объективным методами. Мейман также решительно отрекается от эстетики, дающей какие-либо предписания. Эстетика, как всякая другая наука, исследует лишь факты. Задачу эстетики Мейман видит в объяснении художественного наслаждения, художественного творчества и искусства. Он делит эстетику на 4 обширные области: деятельность художественного творчества, произведение искусства, наслаждение произведениями искусства и эстетические оценочные суждения, эстетическую или художественную культуру. Для построения системы эстетики нужно исходить из анализа художественной деятельности с ее субъективной стороны, т. е. художественного творчества, и объективной, т. е. искусства. Мейман отмечает семь методов исследования художественного творчества:

1) Осторожный анализ высказываний художников об их творчестве.

2) Опросное исследование возможно большего количества художников по вопросам художественного творчества.

3) Знакомство с биографиями художников.

4) Психографический метод исследует произведение художника, обстоятельства его жизни, свидетельства его о самом себе.

5) Патографический исследует болезненные анормальные черты характера, ума и жизни художника.

6) Экспериментальный анализ художественного творчества.

7) Эволюционно-этнологический метод.

Львиная доля всей «системы эстетики» Меймана посвящена именно описанию «мотивов», как выражается Мейман, и процессов художественного творчества, но они дают самое жалкое представление о названных процессах. Попутно Мейман высказывает свой взгляд на современное искусство, причем его симпатии тяготеют к импрессионизму, а символизм, кубизм и экспрессионизм характеризуются им как «ужасающая бедность мысли» и неумелая пачкотня. Относительно современной поэзии Мейман говорит, что она есть сплошное надругательство над языком и здравым смыслом.

Разложение современного искусства Мейман объясняет следующими причинами:

1) Безудержный индивидуализм и погоня за сенсацией.

2) Обострение конкуренции и борьба между самими художниками.

3) Ложный страх публики недооценить значение нового действительно ценного.

4) Неуверенность публики во всех вопросах художественной техники.

5) Проникновение рефлексии в самое искусство.

Все эти обстоятельства имеют своим общим источником возрастающую динамичность и требовательность жизни. Мейман ссылается на какие-то эксперименты, проделанные им, Кюльпе и Дессуаром над лицами различного культурного уровня; при этом достигнуты были следующие результаты:

1) Простое обсуждение содержания на основании какого-либо совершенно побочного элемента,—обсуждение, которое не в состоянии правильно оценить содержание самого произведения.

2) Произведение искусства правильно оценивается со стороны содержания, но суждение касается именно лишь содержания его, и мысль о том, что это—произведение искусства, вообще не приходит еще в голову. Обе эти ступени суждения «внеэстетичны», т. е. лица, высказывающие суждение, еще не возвышаются до эстетического восприятия объекта.

3) Содержание пробуждает мысль о художнике, произведение обсуждается и как произведение искусства, и формальные элементы также принимаются во внимание. При этом отправным пунктом обсуждения служит опять-таки то настроение, то содержание произведения, выражаемое в образах и представлениях. Этот характер оценки встречается у детей приблизительно к 14-летнему возрасту и у многочисленных художественно образованных взрослых, созерцающих произведения искусства.

4) Суждение опирается исключительно на формальные, в особенности технические качества произведения искусства и почти не касается содержания. Этот вид суждения преобладает у художников.

5) Суждение исходит из элементов как формы, так и содержания и судит о содержании с точки зрения эстетической ценности, получающейся из того или другого характера выполнения, а формальные элементы с той точки зрения, насколько они способствуют полноте общего эстетического впечатления. Это—высшая ступень эстетического суждения, и замечательно то, что она встречается лишь у художественно образованных лиц, дилетантски занимающихся искусством, их суждение стоит таким образом несомненно выше суждения самих художников, которое нередко имеет чисто технический характер.

6) От всех этих суждений можно опять-таки отличить суждение типичного знатока, занимающего особую позицию, поскольку он очень часто зависит от односторонней точки зрения, которая

является его, так сказать, излюбленным коньком, таковы, например, вопросы о возникновении художественного произведения, его древности, авторе его, определенном виде техники и т. п.

Оба тома «Системы эстетики» Меймана появились в печати в 1912/13 г., т. е. накануне империалистической войны. Эстетика Меймана есть предостережение разлагающемуся буржуазному искусству, начиная так называемым прикладным, которое нарушало все требования материала, и кончая «высоким», которое употребляло заумный язык или перемешивало все частные искусства между собой.

ВЕЛЬФЛИН (WÖLFLIN Род. в 1864 г.)

Формальная школа есть, в сущности, применение метода эмпириокритицизма в искусствознании. Представители этой школы хвастают «объективностью» своего метода, но эта хваленая «объективность» есть не что иное, как чистое описание, метод Маха-Авенариуса. Формальная школа отказывается от социологического истолкования искусства, ограничиваясь лишь описанием внешних формальных методов искусства. Метод описания есть лишь предварительный, черновой научный прием, за которым должно последовать научное объяснение. Эта школа не в состоянии выдержать свою позицию и при помощи пяти пар понятий—линейность и колорит, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма, множественность и единство, ясность и неясность,—неспособна не только объяснить, но даже изложить эволюцию художественных форм.

И Вельфлин прибегает к установлению стиля расы, страны, времени, школы, другими словами, скатывается назад к Тэну. Вельфлин вынужден признать: In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt. Но это положение остается не использованным его школой, оно стоит в кричащем противоречии с основными принципами Вельфлина.

Современная формальная школа искусствознания находится в тесной связи с чисто-формалистическим подходом современного художника новейшего искусства к своей задаче. Художник капиталистического общества последнего этапа вынужден стать в гордую позу и ратовать за искусство для искусства, за искусство an und für sich, за чисто формальные достижения, так как идейные силы борьбы за утверждение буржуазного общества иссякли.

Вельфлин и его школа подходят к изучению искусства так же, как современный буржуазный художник подходит к построению искусства, художественному творчеству. Из такого решения художественной задачи проистекают распад, разрушение, гибель искусства, теперь это для всех уже ясно. Но что вытекает из такого же формального метода изучения искусства? Во-первых, эклектизм, как выше уже было отмечено, Вельфлин и его школа не могут сохранить не запятнанными свои чистые

ризы принципиального формализма; они вынуждены принять чужеродные для их мировоззрения методы. Уже одного этого было бы достаточно для осуждения научной школы. Во-вторых, замалчиваемой предпосылкой формального метода служит то несостоятельное положение, что содержание, идейная значимость безразличны для искусства. Только признавая безразличие идейного содержания для художественного воздействия эстетического впечатления, можно рассматривать историю искусства только как эволюцию художественной формы, только под углом зрения упомянутых выше вельфлиновских пяти пар понятий. В-третьих, плодотворно ли применение формального метода? Нельзя этим путем получить картину эволюции художественных форм, так как смена, скажем, линейного и колористического стиля в искусстве зависит не от причин, лежащих в плане художественных форм; причины эти не имманентны, не независимы: они вытекают из общественных форм, из социальной борьбы; оба стиля могут существовать одновременно, нет здесь поступательного движения формы как таковой.

Нельзя однако думать, что формальная школа не принесла никакой пользы научному искусствознанию. Формальный метод отучил искусствоведов в некоторой степени от лирических излияний, от гимнов или порицания, от оценок того или иного произведения искусства или художника. Это очень важное научное достижение по пути к овладению подлинно объективным, научным познанием искусства. Марксистскому искусствознанию необходимо сознательно овладеть формальным методом, чтобы преодолеть его. Понятие «преодолеть» нужно понимать в смысле гегелевского термина «снимать». Снимать означает не только отрицать, но и сохранять и возвысить на новую высшую ступень.

Вторая заслуга формальной школы состоит в том, что она пытается дать Kunstgeschichte, а не Künstlergeschichte, т. е. историю искусства, а не историю художников.

Методология Вельфлина оказала неотразимое влияние не только на исследования изобразительного искусства, но и на литературоведение. В этой области с большим мастерством применяет методы Вельфлина Оскар Вальцель и многие другие [1]. О. Вальцель с восхищением переносит методы Гильдебранда, Вельфлина на поприще литературоведения. «Тому, кто ищет формальных определений в области поэзии, музыки, изобразительные искусства оказывают существенную поддержку. Ведь научно поставленное формальное исследование давно применяется в музыке и в изобразительных искусствах; в последних оно с недавнего времени особенно усердно разрабатывалось и достигло значительных результатов. Тут может с благодарностью учиться всякий, кто пытается проникнуть в формальные тайны поэзии: пере-

[1] Наши отечественные формалисты — Эйхенбаум, Шкловский, Якобсон, О. Брик и Жирмунский следуют по стопам названных немецких ученых.

нести на поэзию установившиеся там понятия, несомненно, значит подвинуть вперед трудное дело определения поэтической формы [1].

Однако Вальцель отмежевывается от приверженцев бессодержательного искусства. «Художественное произведение неразрывно связано с содержанием, художник проявляет свое мастерство, оформляя это содержание. К области этического по большей части относится идейное богатство художественного произведения... Всюду, где человеческое переживание отливается в художественную форму, этический момент тотчас выступает на первый план. Не противоречит этому факту и громкий лозунг искусства свободного от морализма, хотя бы потому, что такое искусство, благодаря своему протесту против всякой морали, само является подчеркнуто этическим явлением». Взаимоотношения Gehalt и Gestalt, содержания и формы у Вальцеля довольно запущены. Вальцель горячо и убедительно отстаивает необходимость синтетического изучения искусства, т. е. необходимости исследовать одновременно, скажем, явления импрессионизма во всех отраслях искусства: живописи, литературы, музыки и т. д.

ШПЕНГЛЕР Род. в 1880 г.

В наше время буржуазная литература по-своему интересуется Гегелем. Шпенглер усвоил отчасти философски-историческую схему Гегеля, и мысль Гегеля о том, что новое время, лишенное религиозного сознания, неблагоприятно развитию искусства.

Гегель полагал, что в новое время мышление, занятое абстрактным и общим, отвлечено от деятельности фантазии, от восприятия конкретного и единичного. Художник разделяет общую участь и подвержен рефлексии, занят аналитическими размышлениями, которые отчасти убивают художественную деятельность. Искусство принадлежит уже прошлому. Точно так же думает и Шпенглер. Но в то же время, по Шпенглеру, вместе с искусством гибнет и вся человеческая культура.

Нет надобности сейчас опровергать шпенглеровский нигилизм по отношению к грядущему искусству, так как искусство, творимое после Октябрьской революции, есть жизненное доказательство будущего расцвета искусства в бесклассовом обществе. Шпенглер не первый следует за Гегелем в смысле отрицания искусства: Карлейль, Джон Рескин, Вильям Моррис в Англии, Ренан во Франции, Мейер-Грефе, Виктор Аубуртин, Макс Пульвер, Вильгельм Валентинер, Вильгельм Гаузенштейн в Германии, Сергей Маковский в России поют отходную искусству вообще, не принимая во внимание, что умирает-то собственно только буржуазное искусство.

Искусство рассматривается Шпенглером как организм, который находит в себе место внутри большого организма—культуры. Организм искусства рождается, зреет, стареет и навсегда умирает.

[1] Оскар Вальцель—Проблема формы поэзии.

Греческая стенопись, византийская мозаика, готическая живопись на стекле (витраж), перспективная масляная картина не составляют фазы одного человеческого искусства. Они суть идеалы формы отдельных вполне ограниченных и взаимно внутренне независимых искусств, из которых каждое имеет свою биографию. Таким образом, Шпенглером начисто отрицается диалектика развития исторического процесса и искусства, которая лежит в основе эстетической концепции Гегеля. Шпенглер часто перепрыгивает, так сказать, через себя самого, логическая последовательность не его забота. Объявивши каждую фазу развития искусства самостоятельной, Шпенглер внезапно провозглашает, что колорит Джорджоне есть краска, соответствующая католическому мироощущению (Weltgefühl), а «трансцендентальный коричневый цвет» характеризует протестантское мироощущение, плен-эр или Freilicht—черта, присущая крупным городским центрам и общественному сознанию, проникнутому атеизмом. Но протестантизм стоит в какой-то преемственной связи с католицизмом, значит коричневый и зеленый колорит как-то связаны между собою. Шпенглер не обосновывает, а лишь утверждает эти параллели, но допустим, что они правильны, хотя параллелизм не есть еще причинная зависимость. Шпенглер, вместо диалектики Гегеля, сознательно или бессознательно, усвоил философски-историческую концепцию Вико, согласно которой исторический процесс есть смена культурных организмов, возникающих, зреющих и умирающих. Благодаря этому (в смысле логическом, а социальные корни достаточно очевидны) философски-историческая схема Шпенглера приобретает характер мрачной эсхатологии. Музыка после Вагнера, живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля представляют собой бессилие и ложь. Вся эта характеристика, поскольку она относится к капиталистической культуре и ее искусству, совершенно правильна.

«Чем мы владеем под названием «искусство» [1]? Надуманной музыкой, полной искусственных шумов многочисленных инструментов, надуманной живописью, полной идиотских экзотических и плакатных эффектов, надуманной архитектурой, которая на основе сокровищницы художественных форм минувших столетий «кладет начало» каждые десять лет новому стилю, при этом каждый делает, что ему угодно, надуманной пластикой, которая обкрадывает Ассирию, Египет и Мексику».

---

[1] «Was besitzen wir unter Namen «Kunst»? Eine erlogene Musik voll von künstlerischem Lärm massenhafter Instrumente, eine erlogene Malerei voller idiotischer, exotischer und Plakateffekte, eine erlogene Architektur, die auf dem Formenschatze vergangener Jahrtausende alle zehn Jahre einen neuen Stil «begründet» in dessen Zeichen jeder tut, was er will, eine erlogene Plastik, die Assyrien, Ägypten und Mexico bestiehlt».

«In der Generalversammlung irgend einer Aktiengesellschaft oder unter den Ingenieren der erstbesten Maschinenfabrik wird man mehr Intelligenze, Geschmack, Charakter, und Können bemerken als in der gesammten Malerei und Musik des gegenwärtigen Europa». Spengler—Der Untergang des Abendlandes.

«В общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первой попавшейся машиностроительной фабрики можно найти больше интеллигентности, вкуса, характера и уменья, нежели во всей совокупной живописи и музыке современной Европы». Шпенглер—Закат Европы.

Шпенглер в стиле библейского Иеремии оплакивает временный преходящий характер всякого даже совершенного искусства: искусство не содержит ничего вечного и общезначимого.

Через некоторый, не определимый по Шпенглеру, промежуток времени искусство становится непостижимым для людей. Это объясняется, по Шпенглеру, тем, что «душа» фаустовская неспособна постичь душу аполлоновскую, и обе они несовместимы с магической душой. Здесь также может быть отмечено внешнее сходство с гегелевской схемой—символическое, классическое и романтическое искусство с той однако разницей, что по Шпенглеру нельзя выделять искусство из всей замкнутой сферы культуры, наименования—магическая, аполлоновская и фаустовская душа—составляют характеристики целой культурной эры в целом, включая и искусство. Гегель же расчленяет культуру на различные области и только искусству присваивает характеристики—символическое, классическое, романтическое.

Аполлоновскую культуру характеризует эвклидова геометрия, восприятие изолированных тел, фаустовскую—аналитическая геометрия и нерасчлененное пространство.

Шпенглер полагает, что неправильно исследовать историю каждой отдельной отрасли искусств в вертикальном разрезе, так как между музыкой эллинов и музыкой Палестрины или Баха неизмеримо меньше сходства, нежели между эллинской музыкой и статуями Поликлета и Фидия, или между Рембрандтом и фугами Баха [1] (Шпенглер называет барокко музыкальным стилем). Изыскания искусства по материалу и технике Шпенглер считает плоскими измышлениями Земпера—«истинного современника Дарвина и материализма». Технические и физиологические различия частных отраслей искусства Шпенглер оценивает как несущественные в особенности для фаустовской души, для которой органы восприятия искусства—глаз и слух—играют лишь роль механического посредника между «душой» и художественным объектом.

Между «категориями» Вельфлина и схемами Шпенглера—аполлоновская и фаустовская «душа»—есть некоторое сходство. Аполлоновская культура характеризуется Шпенглерем точно так же, как линейный стиль у Вельфлина, а фаустовская культура, как колористический стиль у Вельфлина, при этом как Вельфлин, так и Шпенглер, приписывают колористический стиль или фаустовскую культуру северо-западным, т. е., главным образом, германским странам.

---

[1] Если бы Шпенглер говорил здесь об идеологическом сходстве и различии, то он был бы прав.

По характеру стиля и всему облику Шпенглер несколько напоминает Ницше—пышная, звонкая фраза заедает того и другого. Они выражают тенденции германского империализма в различные его фразы: Ницше—период подъема, Шпенглер—период упадка. Оба они псевдо-научны. Научной можно назвать такую гипотезу, теорию, схему, которая позволяет двигать вперед научное познание, облегчает и ускоряет постижение конкретной действительности. Едва ли Ницше и Шпенглер отвечают таким научным требованиям.

ЭСТЕТИКА КАК НАУКА О ВЫРАЖЕНИИ. БЕНЕДЕТТИ КРОЧЕ Род. в 1866 г.

По Кроче [1] существует два независимых источника познания: интуитивное и интеллектуальное. Это—две основных формы познания. Интуиция дает мир феноменов, а интеллект, понятие дает мир ноуменов. Искусство есть интуитивное познание, которое неразлучно с внешним выражением. По Кроче интуиция, искусство и выражение—вполне тождественны. Интуитивное познание неотделимо от интеллектуального, поэтому оба они налицо в искусстве. Однако интуитивное познание существует и вне искусства. Кроче полагает, что отделение искусства от общей жизни и деятельности сознания, превращение его в какое-то аристократическое сословие является одной из причин, помешавших эстетике, науке об искусстве, постигнуть его подлинную природу. Нет двух наук об интуиции—обычной и художественной, а лишь одна эстетика, наука об интуитивном или выразительном познании, которое представляет собой эстетический или художественный факт. Эта эстетика есть полная аналогия логике, которая охватывает собой образование незначительного понятия и построение наиболее сложной научной и философской системы, как факты одного порядка. Точно так же Кроче усматривает лишь количественную разницу между художественным гением и обыкновенным человеком. Художественная гениальность и художественный вкус, т. е. критическое суждение, по своей природе однородны, они различаются лишь как творческая и воспроизводящая деятельность. Это положение вытекает из предыдущего. Но в этом

[1] Итальянский мыслитель Вико (1668—1744) как деятель в области эстетической мысли впервые был введен в историю эстетики итальянским ученым Кроче. По мнению последнего, Вико, а не Баумгартен, должен считаться родоначальником эстетики. Для марксиста этот вопрос о приоритете не имеет никакого интереса и значения. Вико интересен, потому что он высказывает мысли, ставшие потом популярными в эстетике XVIII и XIX века. Вико, как впоследствии Гердер и другие, усматривал в народном эпосе важный памятник первобытной истории народа. Существование индувидуального автора греческого народного эпоса—Гомера—Вико отрицал.

Задачу поэзии Вико, как впоследствии Лессинг и Дидро, усматривал в моральном воспитании общества. Вико указывал внутреннее сродство языка и поэзии, как впоследствии многие мыслители, в том числе и Кроче. Вико резко подчеркивал значение творческой фантазии для поэзии. По Вико деятельность метафизики и поэзии находится в глубоком противоречии (взгляд, впоследствии отрицаемый немецкими романтиками), и в то же время он признает, что невозможно художественное выражение «ложных идей». Мысль, впоследствии высказанная Рескиным, Плехановым.

словечке «лишь» и кроется вся загадка. Художественная гениальность, как и всякая другая форма человеческой деятельности,— сознательна,—думает Кроче.

Не лишены интереса мысли Кроче о форме и содержании в искусстве.

Эстетический факт представляет собою форму и только форму. Отсюда совсем не следует, чтобы содержание было чем-то лишним (так как оно является, напротив того, даже необходимым исходным пунктом для выражения)—отсюда следует только, что от качества содержания к качеству формы вообще нет перехода. Иногда высказывалась мысль, что содержание для того, чтобы быть эстетическим или превратимым в форму, должно обладать какими-либо определенными или допускающими определение качествами. Но, ведь, если бы это было так, то форма оказалась бы тем же самым фактом, что и содержание, а выражение—тем же самым фактом, что и впечатление. Всякое содержание допускает преобразование в форму; но поскольку оно не преобразовано в нее, оно лишено каких-либо определенных качеств: мы о нем не знаем ничего. Оно становится эстетическим содержанием не ранее того, как оказывается действительно преобразованным.

Кроче отвергает расчленение эстетического сознания на непосредственные впечатления и ассоциативные представления, так как эстетическое выражение представляет собой синтез, в котором невозможно провести различие между непосредственным и посредственным моментами. Какой-либо художественный образ не есть серия впечатлений, а нечто органически цельное.

Кроче приписывает искусству огромное значение, так как оно объективирует активную выразительность.

Кроче произвольно расширяет пределы эстетики. По его мнению, эстетика не есть лишь частная наука о художественной интуиции, об искусстве, а общая наука об интуиции, от которой теория исторического процесса («истории») отделяется лишь как специальная глава.

Этим утверждением Кроче возвращается вспять к той фазе кантовской мысли, которая нашла себе выражение в «Критике чистого разума», где эстетика трактуется именно как наука о созерцании, об интуиции.

Социологическая эстетика знаменует, по Кроче, лишь «сенсуалистический пережиток». Повидимому, Кроче имел в виду эстетические воззрения Гюйо.

Эстетика определяется у Кроче как наука о фантазии, а не только как наука об интуиции, о выражении.

Кроче определяет родовой признак искусства—духовная деятельность, видовой признак—теоретическая деятельность, индивидуальный признак—интуитивная деятельность.

Категории трагического, комического и возвышенного и их многочисленные разновидности Кроче признает вне- и псевдоэстетическими понятиями. Эти понятия играли роль промежуточ-

ных переходных степеней, нюансов между прекрасным и безобразным. Все они должны быть отданы—думает Кроче—в ведение психологии.

Прекрасным следует признать всякий факт выразительной деятельности, а безобразным—всякий факт, «в котором выразительная активность и пассивность вступают между собой в неразрешимую борьбу».

Трудно перевести эту фразу на понятный язык, так как она не очень осмыслена. И этот критерий Кроче называет абсолютным, причем он абсолютен специфической «интуитивной абсолютностью фантазии». Трудно постичь смысл и этого определения. Взгляд Кроче на искусство, как на выражение, и на эстетику, как на науку о выражении, приводит к тому последовательному выводу, что наука об искусстве и наука об языке, эстетика и лингвистика, суть уже не две отдельных науки, а одна и та же научная дисциплина. Философия языка и философия искусства суть одно и то же, по Кроче.

Чтобы дать общую характеристику мировоззрения Кроче, нужно отметить такие его взгляды: мораль господствует над экономическим поведением человека, как наука над эстетическими интуициями. Метафизика заменяет и вытесняет религию, а материализм, позитивизм и натурализм вызывают нездоровый расцвет религиозной экзальтации. А самое глубокомысленное впереди: «ни жажда победы, ни победоносное овладение женщиной не имеют ничего общего с фактом искусства. Так смотреть на искусство значит то же, что видеть в поэзии не что иное, как экономический продукт, ввиду того, что когда-то были-де придворные и наемные поэты, а в наше время существуют такие поэты, которые если и не поддерживают своей жизни всецело продажей своих стихов, то во всяком случае помогают этим своему существованию (дедукция и определение искусства, перед которыми остановился не один слишком ревностный поборник исторического материализма)».

Какие сторонники исторического материализма высказывали такой вздор?!

Эклектизм воззрений Кроче настолько очевиден, что нет надобности о нем распространяться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эрнест Мейман—Русск. перев. Самсонова. Введение в эстетику. М. 1919.
2. Эрнест Мейман—Русск. перев. Самсонова. Система эстетики. М. 1919.
3. Semper—Der Stil.
4. Эрнест Гроссе—Русск. перев. Грузинского. Происхождение искусства. М. 1899.
5. Wölflin—Kunstgeschtliche Grundbegriffen, 1915.
6. Шпенглер—Закат Европы. М. 1923.
7. Оскар Вальцель—Проблема формы поэзии. П. 1923.
8. Бенедетто Кроче—Эстетика как наука о выражении, в русском переводе Яковенко есть лишь теоретическая часть. М. 1920.
9. Max Dessoir—Asthetik eund allgemeine Kunstwissenschaft, 2-te Auflage, Stuttgart, 1923.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

РУССКАЯ ЭСТЕТИКА XIX ВЕКА

Русская эстетика не стоит особняком от всей прочей эстетики. В ней отражаются те же социально-идеологические тенденции, какие нашли свое выражение в западно-европейской эстетике только с значительным опозданием, так как Россия вступила на путь капиталистического развития позже других европейских стран. Но, как известно, страна, позднее других присоединившаяся к общему хозяйственно-культурному развитию, выявляет некоторые отклонения и скачки на общем пути развития. Благодаря этому классовые идеологи и имели в Западной Европе чистое типическое выражение, например просветительство в Германии и Франции было чисто буржуазного происхождения и характера. Между тем просветительство Белинского и Чернышевского содержало множество признаков социализма, хотя и утопического. Далее, в то время как борьба за национальную самобытность в искусстве в западно-европейской эстетике носила все черты буржуазного характера, та же борьба у Белинского и Стасова,— Стасов был для художественной и музыкальной критики тем же, чем Белинский для литературной,—имеет все свойства подлинной демократической идеологии, полностью тяготеющей к настроениям трудовых масс. В то время как западно-европейская эстетика, имеющая двух-тысячелетнюю традицию, не сумела, вследствие тяжелого гнета превосходно организованной буржуазной идеологии, выдвинуть особую эстетику пролетариата, т. е. теорию насквозь пронизанную светом диалектического материализма, русская эстетика это сделала в лице Плеханова. Наименее оригинальна эстетика Толстого. Он впитал в себя все мысли Платона, который так же, как и Толстой, был свидетелем распада натурального хозяйства, упадка господствовавшей земельной аристократии. Толстой, как и Платон, подверг уничтожающей критике искусство, шедшее вразрез с его основными воззрениями. Но Толстой также был очевидцем начинающегося упадка класса буржуазии. Поэтому Толстой кое-чем позаимствовался у тех мелкобуржуазных идеологов, как Рескин, Прудон, которые спешили спасти обреченный на гибель буржуазный строй морализирующим искусством.

1. Эстетика просветителей

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ БЕЛИНСКОГО (1810—1848)

Литературная критика Белинского, так же как литературная деятельность Лессинга и других писателей XVIII века, так называемых просветителей, не была исключительно литературной критикой. В его критических годичных обзорах литературы можно найти учение о взаимоотношении духа и материи, души и тела — смотрите, например, первую главу «Русской литературы в 1846 году», здесь изложен фейербаховский взгляд на этот вопрос. Там же можно найти спор между западниками и славянофилами относительно значения для России деятельности Петра I, а в очерке, посвященном Пушкину, имеется обстоятельное обоснование равноценности женщины и мужчины.

Здесь не будут прослежены все литературные взгляды Белинского в отдельности, а лишь наиболее общие воззрения на сущность и значение литературы.

Белинский видел смысл искусства в воспроизведении общественной жизни. Больше того, чем ярче, богаче и разнообразнее воспроизводилась общественная жизнь, тем выше художественное достоинство произведения. Вялая жизнь превращает поэзию в риторику. «Содержания же для своей поэзии он не мог найти в общественной жизни своего отечества, потому что тут не было не только сознания, но и стремления к нему, стало быть, не было никаких умственных и нравственных интересов; следовательно, он должен был взять для своей поэзии совершенно чуждое, но зато готовое содержание, выражая в своих стихах чувства, понятия и идеи, выработанные не нами, не нашею жизнью и не на нашей почве. Это значило сделаться ритором поневоле, потому что понятия чуждой жизни, выдаваемые за понятия своей жизни, всегда—риторика» [1].

Вслед за Шеллингом и Гегелем Белинский признавал глубокую взаимную зависимость содержания и формы:

«Но для тех, для кого не существует разумной необходимости великих исторических событий, мы, пожалуй, готовы признать важность вопроса: что было бы, если б Ломоносов основал новую русскую литературу на народном начале?—и ответим им, что из этого ровно ничего не вышло бы. Однообразные формы нашей бедной народной поэзии были достаточны для выражения ограниченного содержания племенной, естественной, непосредственной, полу-патриархальной жизни старой Руси; но новое содержание не шло к ним, не улегалось в них; для него необходимы были и новые формы» [2]. «Действительно, у романтической поэзии необходимо должна быть своя форма, не похожая на форму классической, но это потому, что всякая оригинальная идея имеет

---

[1] Белинский, т. X, стр. 393.
[2] То же, т. X, стр. 395.

свою, ей присущую, оригинальную форму, всякий самобытный дух является в свойственной ему самобытной личности. Однакож, как форма есть творение явившегося в ней духа, то, отправляясь от формы, никогда нельзя постичь заключенного в ней духа; наоборот, только отправляясь от духа, можно постичь и самый дух и выразившую его форму. Поэтому сущность романтизма заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы» [1].

Не одним талантом обусловливается достоинство художественного произведения. «Но не в талантах, не в их числе видим мы собственно прогресс литературы, а в их направлении, их манере писать. Таланты были всегда, но прежде они украшали природу, идеализировали действительность, т. е. изображали несуществующее, рассказывали о небывалом; а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине. От этого литература получила важное значение в глазах общества» [2].

Литература сделалась эхом жизни. Значимость и значительность поэзии определяются Белинским таким образом: «У всякого времени есть своя задушевная дума, то радостная, то тяжелая; есть свои потребности и свои интересы, а потому и своя поэзия. Неувядаемость поэзии каждой эпохи зависит от идеальной значительности этой эпохи, от глубины и общности идеи, выраженной ее историческою жизнью. Долее всех живут такие произведения искусства, которые во всей полноте и во всей силе передают то, что было самого истинного, самого существенного и самого характеристического в эпохе. Все же, что не выполняет этих условий, или выполняет их неудовлетворительно,—все такое теряет свой интерес в другую эпоху, и мало-по-малу навеки смывается волнами шумно-несущейся жизни. И немногое, слишком немногое, выносится наверх волнами этого глубокого и безбрежного океана, и как много тонет в его бездонной глубине!..» [3]

Белинский правильно понимал и мастерски изложил значение идеи в художественном творчестве: «Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом. Если б мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом, по нужде, по выгоде или по прихоти, если б для этого только стоило придумать какую-нибудь мысль, да и втискать ее в придуманную же форму? Нет, не так это делается поэтами по натуре и призванию! У того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубока, истинна, даже свята— произведение все-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мертвое,—и никого не убедит оно, а скорее разочарует каждого в выраженной им мысли, несмотря на всю ее правди-

[1] Белинский, т. XI, стр. 227.
[2] То же, т. XI, стр 396.
[3] То же, т. XI, стр. 287.

вость! Но, между тем, так-то именно и понимает толпа искусство, этого-то именно и требует она от поэтов! Придумайте ей, на досуге, мысль получше, да потом и обделайте ее в какой-нибудь вымысел, словно бриллиант в золото! Вот и дело с концом! Нет, не такие мысли и не так овладевают поэтом и бывают живыми зародышами живых созданий! Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея это не силлогизм, не догмат, не правило, это—живая страсть, это—пафос... Что такое пафос?—Творчество—не забава, и художественное произведение—не плод досуга или прихоти; оно стоит художнику труда; он сам не знает, как западает в его душу зародыш нового произведения; он носит и вынашивает в себе зерно поэтической мысли, как носит и вынашивает мать младенца в утробе своей; процесс творчества имеет аналогию с процессом деторождения и не чужд мук, разумеется, духовных, этого физического акта. И потому, если поэт решится на труд и подвиг творчества, значит, что его к этому движет, стремит какая-то могучая сила, какая-то непобедимая страсть,—эта сила, эта страсть—пафос. В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею—и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какой-либо одной способностью своей души, но всею полнотою и целостью своего нравственного бытия, и потому идея является в его произведении не отвлеченною мыслью, не мертвой формой, а живым созданием, в котором живая красота формы свидетельствует о пребывании в ней божественной идеи, и в котором нет черты, свидетельствующей о сшивке, или спайке,—нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым и единым органическим созданием» [1].

Никто ни до, ни после Белинского с такою ясностью не разграничивал сферы науки и искусства, воздавая каждой из них должное. «Собственно художественный интерес не мог не уступить место другим важнейшим для человечества интересам, и искусство благородно взялось служить им, в качестве их органа. Но от этого оно нисколько не перестало быть искусством, а только получило новый характер. Отнимать у искусства право служить общественным интересам значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев. Это значит даже убивать его, чему доказательством может служить жалкое положение живописи нашего времени. Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошедшем, берет отсюда готовые формулы, к которым люди давно

[1] Белинский, т. XI, стр. 370.

охладели, которые никого уже не интересуют, не греют, ни в ком не пробуждают живого сочувствия. Видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт—образами и картинами, а говорят оба они одно и то же. Политико-эконом, вооружась статистическими числами, доказывает, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось, вследствие таких-то и таких-то причин. Поэт, вооружась живым и ярким изображение действительности, показывает в верной картине, действуя на фантазию своих читателей, что положение такого-то класса в обществе действительно много улучшилось или ухудшилось от таких-то и таких-то причин. Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают, только один логическими доводами, другой—картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого—все. Высочайший и священнейший интерес общества есть его собственное благосостояние, равно простертое на каждого из его членов. Путь к этому благосостоянию—сознание, а сознанию искусство может способствовать не меньше науки. Тут и наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство—науки. Теперь многих увлекает волшебное словцо: «направление»; думают, что все дело в нем, и не понимают, что в сфере искусства, во-первых, никакое направление гроша не стоит без таланта, а, во-вторых, самое направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, в крови пишущего, прежде всего должно быть чувством, инстинктом, а потом уже, пожалуй, и сознательною мыслью,—что для него, этого направления, так же надобно родиться, как и для самого искусства. Идея, вычитанная или услышанная и, пожалуй, понятая, как должно, но не проведенная через собственную натуру, не получившая отпечатка вашей личности, есть мертвый капитал не только для поэтической, но и для всякой литературной деятельности. Как ни списывайте с натуры, как ни сдабривайте ваших списков готовыми идеями и благонамеренными «тенденциями», но если у вас нет поэтического таланта,—списки ваши никому не напомнят своих оригиналов, а идеи и направления останутся общими риторическими местами» [1].

Белинский не переставал внедрять в сознание читателей ту безусловно верную мысль, что искусство должно, оставаясь верным себе, своим внутренним законам, отвечать духовным запросам своего времени: «Никто, кроме людей ограниченных и духовно-малолетних, не обязывает поэта воспевать непременно гимны добродетели и карать сатирою порок; но каждый умный человек вправе требовать, чтобы поэзия поэта или давала ему ответы на вопросы времени, или, по крайней мере, исполнена была скорбью этих тяжелых неразрешимых вопросов. Кто поет про

[1] Белинский, т. XI, стр. 104—105.

себя и для себя, презирая толпу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений» [1].

Тонкий социологический анализ в очень конкретной форме дан Белинским по вопросу, почему реализм встретил отпор в реакционных кругах: «в самом деле, представьте себе человека обеспеченного, может быть, богатого; он сейчас пообедал сладко, со вкусом (повар у него прекрасный), уселся в спокойных вольтеровских креслах с чашкою кофе, перед пылающим камином, тепло и хорошо ему, чувство благосостояния делает его веселым,—и вот берет он книгу, лениво переворачивает ее листы,— и брови его надвигаются на глаза, улыбка исчезает с румяных губ, он взволнован, встревожен, раздосадован... И есть от чего! Книга говорит ему, что не все на свете живут так хорошо, как он, что есть углы, где под лохмотьями дрожит от холода целое семейство, может быть, недавно еще знавшее довольство, что есть на свете люди, рождением, судьбою обреченные на нищету,— что последняя копейка идет на зеленое вино не всегда от праздности и лени, но и от отчаяния. И нашему счастливцу неловко, как будто совестно своего комфорта. А все виновата скверная книга: он взял ее для удовольствия, а вычитал тоску и скуку. Прочь ее! «Книга должна приятно развлекать; я и без того знаю, что в жизни много тяжелого и мрачного, и если читаю, так для того, чтобы забыть это!»—восклицает он.—Так, милый, добрый сибарит, для твоего спокойствия и книги должны лгать, и бедный забывать свое горе, голодный—свой голод, стоны страдания должны долетать до тебя музыкальными звуками, чтобы не испортился твой аппетит, не нарушился твой сон... Представьте теперь в таком же положении другого любителя приятного чтения. Ему надо было дать бал, срок приближался, а денег не было; управляющий его, Никита Федорыч, что-то замешкался высылкою. Но сегодня деньги получены, бал можно дать; с сигарой в зубах, веселый и довольный, лежит он на диване, и от нечего делать руки его лениво протягиваются к книге. Опять та же история! Проклятая книга рассказывает ему подвиги его Никиты Федорыча, подлого холопа, с детства привыкшего подобострастно служить чужим страстям и прихотям, женатого на отставной любовнице *родителя* своего барина. И ему-то, незнакомому ни с каким человеческим чувством, поручена судьба и участь всех Антонов... Скорее прочь ее, скверную книгу!.. Представьте теперь еще в таком комфортном состоянии человека, который в детстве бегал босиком, бывал на посылках, а лет под пятьдесят как-то очутился в чинах, имеет «малую толику». Все читают— надо и ему читать; но что находит он в книге?—свою биографию, да еще как верно рассказанную, хотя, кроме его самого, темные похождения его жизни—тайна для всех, ни одному сочинителю не откуда было узнать их... И вот он уже не взволнован, а просто взбешен, и с чувством достоинства облегчает свою досаду

[1] Белинский, т. XI, стр. 400.

таким рассуждением: «Вот как пишут ныне! Вот до чего дошло вольнодумство! Так ли писали прежде? Штиль ровный, гладкий, все о предметах нежных или возвышенных, читать сладко и обидеться нечем!» [1].

Еще в статье о Державине Белинский писал: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в том, чтобы определить, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории; нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде нее, и существованию которого она сама обязана своим существованием».

Нет сомнения, что Белинский как гегельянец левого крыла близко подходит к подлинно научному пониманию сущности литературы, но остается «просветителем», как его характеризует Плеханов,—не чем иным Белинский не мог быть в 40-х годах в России. «Время было такое,—пишет Стасов,—когда нельзя было не читать, почти в каждой новой книжке «Отечественных записок» появлялось одно или несколько стихотворений Лермонтова, отрывки из «Героя нашего времени», непременно—одна большая статья Белинского, целый ряд мелких, все его разборы книг. Я помню, с какою жадностью, с какою страстью мы кидались на новую книжку журнала, когда нам ее приносили, еще с мокрыми листами, и подавали обыкновенно в середине дня, после нашего обеда. Тут мы брали книжку чуть не с боя, перекупали один у другого право ее читать раньше всех, потом, все первые дни у нас только и было разговоров, рассуждений, споров, толков, что о Белинском да о Лермонтове...

Белинский же был решительно нашим настоящим воспитателем. Никакие классы, курсы, писания сочинений, экзамены и все прочее не сделали столько для нашего образования и развития, как один Белинский, со своими ежемесячными статьями. Мы в этом не отличались от остальной России того времени. Громадное значение Белинского относилось, конечно, никак не до одной литературной части: он прочищал всем нам глаза, он воспитывал характеры, он рубил рукой с плеча патриархальные предрассудки, которыми жила сплошь до него вся Россия, он издали приготавливал то здоровое и могучее интеллектуальное движение, которое окрепло и поднялось четверть века позже. Мы все—прямые его воспитанники» [2].

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ЧЕРНЫШЕВСКОГО 1828—1889

Н. Г. Чернышевский защищал в 1856 году в петербургском университете диссертацию на тему: «Эстетическое отношение искусства к действительности».

---

[1] Белинский, т. XI, стр. 92—93.

[2] Стасов, т. III, стр. 68.

Вспомним историческую обстановку, в которой складывались эстетические взгляды Чернышевского. (Фактически диссертация была написана в 1853 году.) Начало 50-х годов, царствование Николая I, приближается к концу. Явно обнаружилась экономическая несостоятельность крепостнического строя, крепостнические отношения резко тяготили не только крестьян, но и другие общественные слои, как торговцев, промышленников и даже передовых помещиков. Правительство видело необходимость и неизбежность земельных реформ; еще настойчивее и нетерпеливее думали о том же прогрессивные элементы тогдашней русской общественности— интеллигенция, и в особенности разночинная интеллигенция.

Живейший отклик находили те литературные произведения, которые изображали удручающий быт крестьян. Салтыков-Щедрин привлекал сочувственное внимание читателя. Появились первые гениальные творения Л. Н. Толстого, в которых крестьяне изображаются как предмет гуманного воздействия «благородного» помещика.

В изобразительном искусстве пробивались первые проблески реализма: в живописи бытовая сатира Федотова, крестьянский быт у Венецианова, реализм в портрете у Тропинина. Но все же преобладало и в смысле численного перевеса и силы влияния академическое направление, в особенности в Петербурге. Для архитектуры характерно сооружение Тоном храма Христа Спасителя в Москве. Словом, в искусстве происходила безмолвная, но упорная борьба реализма с идеализмом. Философская мысль представляла поле сражений между религиозно-философской мыслью братьев Киреевских, Хомякова, находившейся под влиянием Шеллинга, и левым крылом гегелевской школы, которая была представлена в России в литературной критике Белинского, трудах Грановского, Герцена и устных выступлениях Станкевича.

Чернышевский оспаривает в своей диссертации идеи Фридриха Теодора Фишера—непосредственного преемника Гегеля в области эстетики. Чернышевский первый не только в русской, но и в европейской литературе применил общефилософские предпосылки Фейербаха к эстетическим проблемам. Сущность философии Фейербаха заключается в реабилитации живой действительности по сравнению с гегелевским идеализированием мира. Конкретная действительность, объективный мир завоевали в философской системе Фейербаха центральное положение, в то время как в системе Гегеля это место было занято «духом», интеллектом.

Естественно, что в эстетике должно было произойти такое же перемещение.

Те положения эстетики Чернышевского, которые представляют собой идейное оружие, направленное против гегелевской эстетики, верны. Те суждения Чернышевского, которые составляют применение фейербаховских принципов, имеют уже в настоящее время лишь исторический интерес, так как антропологический материализм Фейербаха был оттеснен и превзойден диалектическим материализмом Маркса и Энгельса. Влияние по-

следних проникло в Россию, вследствие крайней отсталости общественных отношений в России, на два десятилетия позже.

Критика эстетических воззрений Чернышевского направлена на недостаточный, незаконченный материализм Фейербаха. Чернышевский изложил свои мысли с образцовой ясностью и стройностью и резюмировал их в 17 тезисах. Они гласят:

1. Определение прекрасного: «прекрасное есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении» не выдерживает критики; оно слишком широко, будучи определением формального стремления всякой человеческой деятельности.

Автор доказывает это положение тем, что каждый предмет, как, например, крот, лягушка, может быть совершенным воплощением общей идеи в индивидуальной; это определение, стало быть, слишком широко. Но в то же время оно тесно, так как ни одно человеческое лицо не осуществляет всех оттенков человеческой красоты.

Однако Чернышевский не отметил доли истины в этом положении. Ведь всякий художественный тип есть проявление общей идеи в индивидуальной форме. В этом состоит сущность диалектического разрешения противоречия между общим и частным.

2. Истинное определение таково: прекрасное есть жизнь; прекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет тот предмет, который напоминает ему о жизни.

Для обоснования этой основной мысли Чернышевский приводит общеизвестное сравнение сельской и светской красавицы.

«Хорошая жизнь, жизнь, как она должна быть, у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» заключается и понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве, при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку—первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна,—это также необходимое условие красавицы сельской; светская «полувоздушная красавица» кажется поселянину решительно «невзрачной», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли». Но работа не дает разжиреть; если сельская девушка толста, это род болезненности, знак «рыхлого» сложения, и народ считает большую полноту недостатком; у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает,— об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при

постоянной нешуточной, но и не чрезмерной работе. Совершенно другое дело—светская красавица: уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками; при бездейственном образе жизни крови льется в конечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше, необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки; они—признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высоких классов общества, жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не старинной, хорошей фамилии.

«По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки. Мигрень, как известно, интересная болезнь— и не без причины: от бездействия кровь остается вся в средних органах, не приливает к мозгу; нервная система и без того уже раздражительна от всеобщего ослабления в организме; неизбежное следствие всего этого—продолжительные головные боли и разного рода нервические расстройства; что делать, и болезнь интересна, чуть не завидна, когда она следствие того образа жизни, который нам нравится. Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены в глазах человека, потому что и в довольстве и в роскоши плохо жить без здоровья, вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность также имеют в глазах их достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей; если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия материальных забот, ищут «сильных ощущений, волнения страстей», которыми придается цвет, разнообразие, увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очаровываться томностью, бледностью красавицы, если она служит признаком, что она «много жила»[1].

Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Огромная заслуга Чернышевского заключается в том, что он установил, и при этом весьма наглядно, социальную обусловленность понятий о красоте.

В царстве животных и растений человеку нравится то, что прямо или косвенно напоминает о преимуществах и достоинствах человеческой жизни. Скажем, люди прославляют царственную красоту льва, потому что им нравится непобедимая сила и не-

[1] Чернышевский—Собр. сочинений, т. X, ч. 2, стр. 89—90.

зависимость в жизни человека (пример наш). В неорганической природе человеку прекрасным кажется то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни.

Чернышевский в своем увлечении реабилитацией действительности зашел несколько далеко. Он утверждает, что в действительности встречается много прекрасных лиц. Такое явление, если бы оно было реально, было бы крайне непонятно. В самом деле, как могут быть красивы люди, которые проводят всю жизнь в полнейшей праздности или непосильном труде, люди, часто обреченные всю жизнь проводить в каменных ящиках, в спертой атмосфере города, люди, в большинстве случаев, отягощенные социальными болезнями: туберкулезом, сифилисом и алкоголизмом.

Только будущему принадлежит прекрасная порода людей.

3. Это объективное прекрасное, или прекрасное по своей сущности, должно отличать от совершенства формы, которое состоит в единстве идеи и формы или в том, что предмет вполне удовлетворяет своему назначению.

Признание объективно-прекрасного было вызвано борьбой против идеалистической эстетики, признавшей, что искусство порождено потребностью прекрасного, не находящей удовлетворения в действительности. Борьба за реабилитацию живой, конкретной, чувственной действительности привела Чернышевского к разделению прекрасного в себе и прекрасного как искусство. На самом деле нет прекрасного в себе, а имеются лишь объективные условия для прекрасного, но это не тождественно с прекрасным.

4. Возвышенное действует на человека вовсе не тем, что пробуждает идею абсолютного; оно почти никогда не пробуждает ее.

5. Возвышенным кажется человеку то, что гораздо больше предметов или гораздо сильнее явлений, с которыми сравнивается человек.

6. Возвышенное (и момент его, трагическое) не есть видоизменение прекрасного; идеи возвышенного и прекрасного совершенно различны между собой; между ними нет ни внутренней связи, ни внутренней противоположности.

Чернышевский очень основательно и остроумно разбивает положение идеалистической эстетики. Он уясняет, что Казбек, Монблан, Ниагарский водопад, сильная гроза несомненно возвышенные, или, лучше сказать величественные явления, но они никогда не пробуждают идеи бесконечного или абсолютного, и потому, что они обнаруживают силу природы, неизмеримо превышающую энергию человека, и потому, что они возвышаются в ряду сродных явлений, как Монблан среди гор, или Ниагарский водопад среди других водопадов.

Попутно Чернышевский уличает идеалистическую эстетику во внутреннем противоречии: если эстетика определяется как наука о прекрасном, тогда возвышенное не входит в область

эстетики, но оно включается в сферу искусства; отсюда ясно, что поле деятельности искусства несравненно шире прекрасного; художественное охватывает прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и еще многое другое, что интересует в человеческой жизни.

Критика у Чернышевского идеалистического понятия о возвышенном правильна, но недостаточна. Чернышевский не отметил, что те грозные явления природы, которые превышают силы общественного человека, несут смерть и разрушение.

Это противоречит второму тезису Чернышевского.

Но возникает вопрос, нужно ли вообще удержать категорию возвышенного в материалистической эстетике. Происхождение ее явно религиозно-этического порядка. Вся современная эстетика неустанно подчеркивает неразрывную связь категории возвышенного с этикой. Материалистической эстетике нет никакой надобности опираться на этику, так как она может быть твердо обоснована на материалистической диалектике.

7. Трагическое не имеет существенной связи с идеей судьбы или необходимости. В действительной жизни трагическое большею частью случайно, но вытекает из сущности предшествующих моментов. Форма необходимости, в которую облекается оно искусством, есть следствие обыкновенного принципа произведения искусства: «развязка должна вытекать из завязки» или неуместное подчинение поэта понятиям о судьбе.

8. Трагическое, по понятиям нового европейского образования, есть «ужасное в жизни человека».

Чернышевский подробно разбирает, как древне-греческие представления в связи с антропоморфизмом породили представления о роке. Столкновения с неотвратимой силой рока стали предметом трагического. Идеалистическая эстетика попыталась сочетать их с понятием XIX века о необходимости и вине, что в результате привело к запутанной и ошибочной теории трагического. На самом же деле, думает Чернышевский, гибель людей, и в частности великих людей вовсе не кроется в необходимости, в действительности.

Анализ трагического, даваемый Чернышевским, уже недостаточен для современного уровня научной мысли.

Чернышевский смешивает два понятия: трагическое в жизни и трагическое в искусстве. Они соприкасаются, но не совпадают.

Верхарн погиб трагически—его перерезало поездом. 26 бакинских комиссаров погибли трагически—их казнили наемники английского капитала. Оба события чудовищно-ужасны, но первое не может стать предметом трагического в искусстве именно потому, что оно случайно, разумеется, не в смысле необусловленного; второе предназначено стать темой для трагического по своей сущности, именно потому, что оно не случайно, а вытекает из всей динамики современной классовой борьбы. Значит, лишь то ужасное может стать предметом трагического в

искусстве, что вплетается в сложный процесс общественной борьбы, в ход культурного развития. А разве гибель самого Чернышевского не глубоко трагична, и разве она случайна? Ни в какой мере! Его гибель могла бы послужить темой для трагедии.

Трагедия возникла в классовом обществе, где борьба была уже в разгаре, больше того, один класс уже был доведен до бессилия и был вынужден уступить свое место, свое господство другому классу. Греческое общество V века (первые трагики—греки V века) раздиралось взаимной борьбой земельной аристократии с торговой буржуазией. Греческие трагедии изображают борьбу, столкновение старых традиций и законов с новыми индивидуалистическими запросами и порывами—вспомните «Антигону» Софокла.

9. Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности.

10. Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно.

11. Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека.

12. Искусство рождается вовсе не от потребности человека восполнять недостатки прекрасного в действительности.

13. Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства; создания искусства ниже прекрасного (точно так же, как ниже возвышенного, трагического, комического), в действительности с эстетической точки зрения.

Почти половина диссертации Чернышевского отведена в согласии с основной фейербаховской точкой зрения реабилитации действительности. Он резко отводит все многочисленные упреки, делаемые идеалистической эстетикой действительности. Хоть прекрасное в действительности и не преднамеренно, мимолетно, редко, непостоянно, не абсолютно, подвержено грубым процессам жизни, тем не менее оно должно цениться выше прекрасного в искусстве. Причины предпочтения, оказываемого эстетиками прекрасному в искусстве, по Чернышевскому, таковы: 1. Человеку естественно восхищаться продуктом деятельности его ума, таланта, изобретательности. 2. Чем больше трудности, одолеваемые тем или иным художественным произведением, тем сильнее восторг; искусство льстило искусственному вкусу многих людей.

Мысли Чернышевского о превосходстве действительности удержали сейчас лишь исторический интерес и содержат некоторые внутренние логические противоречия с фактами действительности.

Чернышевский правильно утверждает, что стремительно мчащаяся «телега жизни» не позволяет человеку сосредоточить внимание на мимо бегущих прекрасных предметах. Как же с этим вяжется тезис автора: «впечатление, производимое действитель-

ностью, живее впечатления, производимого созданиями искусства»? Чернышевский правильно сравнивает эстетическое состояние с состоянием путника, ожидающего на станции возможности ехать дальше, но он в бездействии внимательно рассматривает какую-то блестящую бляху, которая при других условиях не обратила бы на себя его внимания.

Кроме того, явления, которые в реальной действительности возбуждают отвращение и возмущение, воспринимаются в художественном оформлении без примеси этих разрушительных аффектов. Вот в этом заключается подлинная причина предпочтения, оказываемого искусству перед действительностью. Для того же, чтобы действительность стала прекрасной, т. е. по определению Чернышевского стала милой, как присутствие дорогого существа, нужно, чтобы она подверглась коренному преобразованию, т. е. утвердился бы бесклассовый общественный строй, основанный на высокой технике и подлинно товарищеских взаимоотношениях людей. Этот вывод был глубоким убеждением Чернышевского, но он высказал его лишь в беллетристической форме в романе «Что делать».

Следовало бы Чернышевскому, исходя из этих соображений, отметить, предостеречь, что суждение «прекрасное есть жизнь» необратимо. Из контекста самой диссертации, без анализа других произведений Ч., получается впечатление будто жизнь, действительность есть прекрасное. И тогда получается нечто весьма схожее с гегелевской формулой в ее неправильном истолковании молодым Белинским: «все разумное—действительно, а все действительное—разумно». Нужно сделать из формулы Чернышевского о прекрасном вывод, похожий на тот, какой некогда сделал Герцен из формулы Гегеля. «Все разумное *должно* стать действительностью. Все прекрасное *должно* стать жизнью, жизнь *должна* стать прекрасной». Это возможно в бесклассовом, основанном на развитой технике обществе.

14. Область искусства не ограничивается областью прекрасного в эстетическом смысле слова, прекрасного по живой сущности своей, а не только по совершенству формы: искусство воспроизводит все, что есть интересного для человека в жизни.

Это суждение стало теперь достоянием всей современной эстетической мысли, но в пятидесятых годах прошлого столетия оно было смелым сдвигом и глубоким новаторством, направленным против классической эстетики, традиции которой были еще тогда очень живучи и унаследованы всей гегелевской школой. Даже Маркс не избежал ее влияния.

15. Совершенство формы (единство идеи и формы) не составляет характеристической черты искусства в эстетическом смысле слова (изящных искусств); прекрасное, как единство идеи и образа или как полное осуществление идеи, есть цель и стремление искусства в обширнейшем смысле слова или «умения», цель всякой практической деятельности.

Здесь обнаруживается основной стержень всей диссертации, что искусство растворяется в общей сфере человеческой деятельности.

16. Потребность, рождающая искусство в эстетическом смысле слова (изящное искусство) есть та же самая, которая очень ясно выказывается в портретной живописи. Портрет пишется не потому, чтобы черты живого человека не удовлетворяли нас, а для того, чтобы помочь нашему воспоминанию о живом человеке, когда его нет перед нашими глазами, и дать о нем некоторое понятие тем людям, которые не имели случая его видеть. Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для него в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели случая испытать или наблюдать в действительности.

17. Воспроизведение жизни—общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение—объяснение жизни; часто имеют они значение приговора о явлениях жизни.

Эти последние два тезиса истолковывают назначение искусства как орудия познания жизни, как «учебника жизни» и воспитателя людей. Это построение направлено против теории искусства для искусства. Чернышевский высмеивает теорию искусства для искусства. «Искусство для искусства—мысль такая же странная в наше время, как «богатство для богатства», «наука для науки», и т. д. Все человеческие дела должны служить на пользу человеку, если хотят быть непустым и праздным занятием; богатство существует для того, чтоб им пользовался человек, наука для того, чтобы быть руководительницей человека; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие!» [1]. Как известно, Белинский в последний период своей деятельности был энергичнейшим борцом, ратовавшим за искусство, как служение обществу. Чернышевский принял перо, выпавшее из рук умершего Белинского. Чернышевский с благоговейным восторгом относился и писал о Белинском и, пока позволяла жандармерия «царя-освободителя», самоотверженно исполнял заветы своего великого учителя.

Значительный интерес представляет собой рецензия об «Эстетических отношениях искусства к действительности», написанная самим автором.

В ней выпукло выступает чисто материалистическая мысль: «дело—истина мысли», практика есть единственный существенный критерий истины.

Еще резче и настойчивее в рецензии подчеркивается значение искусства как «пособия науке». «Чрезвычайно могущественное пособие оказывает науке искусство, необыкновенно способное распространять в огромной массе людей понятия, добытые

[1] Чернышевский—Собр. сочин., т. I, стр. 33.

наукой, потому что знакомиться с произведениями искусства гораздо легче и привлекательнее для человека, нежели с формулами и суровым анализом науки. В этом отношении значение искусства в человеческой жизни неизмеримо огромно». Та же мысль повторяется Чернышевским в его рецензии о переводе Ордынского «Поэтики» Аристотеля.

Искусство может содействовать «распространению образованности, ясных понятий о вещах—всего, что приносит умственную, а потом принесет и материальную пользу людям. Искусство, или, лучше сказать, поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении), распространяет в массе читателей огромное количество сведений и, что еще важнее, знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукой—вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни» [1].

Чернышевский еще с большим основанием мог бы приписать могущественное влияние театру, но в его время театр находился в жалком состоянии, поэтому живейшую общественную роль играла художественная литература.

Задачей Чернышевского было построение теории искусства, а не эстетики в тесном смысле слова. «Не говорим о наслаждении, доставляемом человеку его произведениями—потому что толковать о высокой цене эстетического наслаждения для человека—дело совершенно излишнее; об этом значении искусства и без того говорят уже слишком много, забывая другое, более существенное значение искусства, которое занимает теперь нас».

Эта мысль была в 50-х годах прошлого столетия исторически законной, так как необходимо предварительно создать верную материалистическую теорию искусства, а затем уже можно заняться исследованием эстетических проблем в материалистическом освещении. Но все же Чернышевский кратко характеризует природу эстетического наслаждения в другом месте: «Восхищение творческим талантом, удовольствие, происходящие от сознания гениальности человеческой,—источник наслаждения, доставляемого нам произведениями искусства». Очень характерна и поучительна следующая оговорка: «Не указываю других источников искусства и наслаждения искусством, потому что это отвлекло бы нас далеко от Аристотеля» [2]. Значит, художественный предмет сам по себе, а не анализ художественного наслаждения более всего достоин внимания по Чернышевскому.

Рецензия Чернышевского кончается упреком автору в том, что он не проверяет своих взглядов на искусство «приложением их к текущим вопросам нашей литературы». Этим Чернышевский хотел сказать, что теория искусства имеет тогда какой-нибудь смысл, если при помощи ее можно создавать надлежащую литературную и художественную критику.

---

[1] Чернышевский—Собр. соч., т. I, стр. 34.
[2] Ibidem, т. I, стр. 36.

Посмотрим его небольшую критическую статью о начинавшем в 61-м году свою писательскую деятельность Глебе Успенском.

Чернышевский только вскрывает, каким образом небольшие, скудные по фабуле и бедные по полету фантазии рассказы Успенского являются «учебником жизни». Тупая нескладица, безраздельное господство рутины крестьянской жизни происходят от невежества и застойности жизни в деревне. Попутно критик доказывает, что литература должна без прикрас воспроизводить суровую, часто непривлекательную и безотрадную действительность. Тут же Чернышевский метко схватывает различие сентиментальной, прикрашивающей литературы о народе, внушающей сострадание к тяжкой народной доле, и суровой правды действительного народного писателя. При этом Чернышевский тонко подмечает причины этой литературной смены. Прежде тяжкая участь народа была безнадежна, и можно было только взывать к сочувствию тех, кто мог бы несколько облегчить невыносимое положение народа. Сейчас (в 61 году), когда народ сбросил с себя ярмо, выпрямил свой натруженный горб, можно и нужно говорить о нем только ничем не прикрашенную правду.

В другой статье Чернышевский восхваляет Л. Н. Толстого за то, что «он умеет переселяться в душу поселянина: его мужик чрезвычайно верен своей натуре; в речах его мужика нет прикрас, нет риторики; понятия крестьян передаются у графа Толстого с такой же правдивостью и рельефностью, как характеры наших солдат» [1]. Чернышевский высоко ценил художественное творчество Л. Н. Толстого за то, что он вскрывает «диалектику душевной жизни». В этой же короткой заметке о Л. Н. Толстом Чернышевский утверждает: «вопрос о пафосе поэта, об идеях, дающих жизнь его произведениям,—вопрос первостепенной важности».

А в другом месте Чернышевский повторяет ту же важную мысль на другой лад: «Таланты есть повсюду и всегда, но не одни только таланты нужны для того, чтобы литература имела положительное достоинство, только содержание придает истинную цену ее произведениям» [2].

Очень характерно для мировоззрения Чернышевского то, за что он превозносит Белинского. Чернышевский признает непревзойденными образцами литературной критики те статьи, где Белинский неутомимо развивает мысль: «только с о д е р ж а н и е (подчеркнуто не мной. *Л. З.*) может спасти от забвения писателя».

«На критику его (Белинского),—пишет Чернышевский,—до сих пор надобно смотреть не только как на замечательное историческое явление, но также и как на руководительный принцип».

С большим интересом относился Чернышевский к античным теоретикам искусства—к Платону и Аристотелю. Чернышевский

---

[1] Ч е р н ы ш е в с к и й, т. III, стр. 11. Сейчас марксистская художественная критика держится другого взгляда на этот предмет.

[2] Ibidem, т. II, стр. 255.

отдает явное предпочтение Платону за его суровую критику искусства как иллюзии (Schein). Чернышевский разделяет требование Платона, чтобы искусство служило умственному и нравственному развитию людей. Аристотеля Чернышевский признает первым систематизатором античных взглядов на искусство.

Очень обстоятельную работу Чернышевский посвятил Лессингу. Чернышевского непроизвольно влекло к этому немецкому «просветителю», и он с большой подробностью вскрывает, какое могущественное влияние Лессинг оказал на Гете и Гердера. Попутно Чернышевский развертывает важную и серьезную мысль о взаимодействии теории и практики искусства, эстетики и литературы.

Чернышевский показывает, как теория Дидро о буржуазной драме породила драматическое произведение Лессинга «Сарру Сампсон», как она в свою очередь оплодотворила дальнейшее развитие теории драмы и искусства вообще и у самого Лессинга. В уже упоминавшейся рецензии Чернышевского о переводе «Поэтики» [1] Аристотеля Ордынским Чернышевский пишет: «История искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему усовершенствованию теории, и так далее до бесконечности будет продолжаться это взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории, пока люди будут изучать факты и делать из них выводы, а не обратятся в ходячие хронологические и библиографические реестры, лишенные потребности мыслить и способности соображать. Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, о его значении и границах». Эстетику Чернышевский понимал, как «систему общих принципов искусства вообще и поэзии в частности» [2].

ОТРИЦАНИЕ ЭСТЕТИКИ У ПИСАРЕВА (1841—1868)

Писарев, как известно, несмотря на свой недюжинный ум и талант, не понял основной мысли диссертации Чернышевского. Чернышевский под эстетикой разумеет, как уже было изложено в главе о Чернышевском, не науку о прекрасном, а общую теорию искусства, совершенно необходимую для истории и критики литературы.

Ошибочно также суждение Писарева, будто понятия о прекрасном совершенно индивидуальны, а потому и невозможна эстетика как наука. И Чернышевский, как видно из анализа его эстетических воззрений, так не думал. Писарев прав, когда приписывает эстетике стремление усиливать, очищать и совершенствовать в человеке стремление к красоте. Но он глубоко оши-

[1] Чернышевский, том I, стр. 28.
[2] Ibidem, стр. 26.

бается, когда думает, что Чернышевский не признавал за эстетикой возможности разрешить эту задачу. Напротив, если эстетика, как ее понимал Чернышевский, т. е. система общих принципов искусства вообще и поэзии в частности содействуют углублению литературной критики, то это означает, что она совершенствует понятие о прекрасном. Писаревская критика одного из основных положений Чернышевского «прекрасное есть жизнь» не лишена логичности, он справедливо упрекает это определение в чрезмерной широте. Но Писарев не догадывается, что эта ошибка проистекает из вполне здорового источника—из полемики против идеалистической эстетики, из стремления реабилитировать живую конкретную действительность. Писарев упрекает искусство в том, что оно всегда охотно превращалось в лакея роскоши. Заветная же мысль Писарева: искусство должно быть мастерской человеческой мысли, в которой исследователи, писатели и рисовальщики, каждый по-своему, будут стремиться к одной великой цели—к искоренению бедности и невежества. Эту мысль разделяли с Писаревым Чернышевский и европейские просветители XVIII века. Эта мысль не утратила значения и поныне.

Писарев в результате крайне абстрактной, антиисторической точки зрения на искусство впадает в внутреннее противоречие. «Но кто в самом деле решится утверждать, что эта странная мода (речь идет о напудренных париках XVII века) находится в необходимой внутренней связи с жизнью, с деятельностью и с образом мыслей тогдашних людей?» И тут же сам дает удовлетворительное, хотя и недостаточное, объяснение: «эта искусственность и вычурность показывает нам, что преобладающим значением пользовалось в тогдашней Европе сословие совершенно праздное, которое от нечего делать принимало с восторгом самые нелепые выдумки парикмахеров и других законодателей моды».

Точно так же он рассуждает о памятниках литературы. «То обстоятельство, что в данное время строилось в данной стране значительное количество бесполезных и великолепных зданий, додоказывает, конечно, что в данной стране были в данное время такие люди, которые сосредоточивали в своих руках огромные капиталы или по каким-нибудь причинам могли распоряжаться по своему благоусмотрению громадной массой дешевого труда». И вслед за этим Писарев продолжает: «но видеть в этом проявление народного миросозерцания, а не индивидуальной фантазии—позволительно только туристам».

Истолкование искусства Чернышевским как учебника жизни и пособия наук признается Писаревым превосходным. Единственное, что может интересовать критика, есть содержание искусства, т. е. явление жизни.

Таким образом ясно, что Писарев, будучи приверженцем той же теории искусства как орудия познания и как средства служения общественной жизни, лишает теорию Чернышевского ее четкой обоснованности и глубины.

Это снижение полета мысли произошло не в силу недостаточной личной одаренности Писарева, а потому, что социалистическое направление мысли у Чернышевского было неизмеримо глубже и яснее продумано. Писарев дальше отстоит от социалистической идеологии, и поэтому мысль его тусклее, туманнее.

2. Эстетика народничества

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В. СТАСОВА (1824—1906)

Трубадуром русского народничества в искусстве—передвижников в живописи и «могучей кучки» в музыке—был В. Стасов.

Его очерк, посвященный сравнительному анализу деятельности живописца Перова и композитора Мусоргского, не утратил своего интереса и поныне. Из этого очерка видно, что Стасов превозносит Перова и Мусоргского за то, что они душою болели за беспросветную нужду, горе и невежество крестьян. Стасов ясно формулирует свои художественные требования—народность и реализм. Стасов громко прославляет Репина за его «Бурлаков», где слышится горе народное. Стасов так же, как Некрасов, говорил поэту и художнику:

Где тяжко дышится,
Где горе слышится
Будь первым там.

Стасов твердо примкнул к тоеретикам искусства как средства общественного служения. Среди эстетических произведений, заслуживающих серьезного внимания, Стасов называет «Эстетическое отношение искусства к действительности» Чернышевского, «Искусство» Прудона. «Проповедывать искусство для искусства теперь (это писалось в 1874 году. *Л. З.*) просто уже непозволительно после всего, что об этом было говорено и писано» [1]. Разделение между «истинным», или «высоким» и «прикладным» искусством Стасов считает устарелой и забавной перегородкой. «Знаете ли, в каких темных, неказистых углах зародилось новое искусство, знаете ли, где кроются первые его зерна?

Для скульптуры—во всех тех группах, фигурах, бесконечно-разнообразных вещах и вещицах из бронзы, серебра и золота, во всех тех безделушках с камина, с дамского туалета, с консолей по стенам щегольского кабинета, или с зеркал гостиной, на которые мы в наше время едва презрительно взглядывали, но где, незаметно для всех, улегся первый младенческий период новорождавшегося искусства. Для живописи—в тех бесчисленных иллюстрациях всевозможных книг, романов, поэм, драм, комедий, путешествий, биографий, историй, в тех легионах карикатур на современную жизнь, нынешние происшествия и нынешних людей, которые играли в наше время такую действительную, важную

[1] Стасов—Собр. сочин., т. II, стр. 330.

роль и на которые, однако же, старая привычка и старая каста художников запрещали смотреть, как на что-то серьезное и художественное. И на эту новую нашу скульптуру, на эту новую нашу живопись смотрели все, как на явление случайное, эфемерное, а всего более—ничтожное. И никто не замечал, сколько в них нового, прежде небывалого, но еще меньше помышляли все о том, что именно эти «безделушки» играют в нашей жизни действительную и серьезную роль, что они-то и есть начинающееся искусство нашего времени».

Стасов неустанно будоражил общественное мнение в пользу живописца В. В. Верещагина и немало содействовал его популярности среди русской и западно-европейской интеллигенции. Религиозная по сюжетам, реалистическая по духу и реалистическая по исполнению живопись Александра Иванова нашла в лице Стасова пылкого защитника и в то же время тонкого критика[1].

Ярко характеризуют весь склад мыслей Стасова следующие строки, написанные в 1877 году. «Современное поколение, мужественное, окрепшее от прежней золотухи и праздной пустоты, смотрит лишь с жалостью на старичков и старушек, продолжающих проповедывать обессилившим голосом «грации» и «поэтичности» помещичьего времени, нынче уже давно «противные». Стасов очень холодно, чтоб не сказать отрицательно, относится к художественному творчеству И. С. Тургенева. Выступление И. С. Тургенева на европейском литературном конгрессе Стасов, не обинуясь, называет позорным, так как он отождествил всю русскую литературу с дворянской литературой. Тургенев громогласно на всю Европу заявил, что русская литература ведет свое летоисчисление от Петра I. Стасов, который посвятил много труда исследованию так называемой народной литературы—былинам и сказкам, гневно обрушился на Тургенева за игнорирование народной словесности. (Исследование Стасова о былинах удостоилось одобрения и премии Академии наук.)

Стасов с благоговением относился к основателю русской художественной критики—Белинскому, называл его даровитейшим русским писателем, ссылался на него в своих трудах по народной словесности.

К славянофилам Стасов разумеется относился непримиримо враждебно, называл их деятельность «риторикой и размазнёй».

Стасов обнаруживал наибольшее тяготение к музыке и живописи; литературной критике он уделял сравнительно меньше внимания, но, как уже отмечено выше, Стасов неутомимо трудился над кропотливым исследованием памятников народной словесности.

Своим учителем и воспитателем Стасов считает Белинского.

Художественная и музыкальная критика Стасова является непосредственной преемницей эстетики Чернышевского.

---

[1] См. очерк Стасова об Иванове, т. I, стр. 506—514.

Вот что Стасов пишет о влиянии Чернышевского: «Ни Курбэ, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозревать, что у нас, помимо всех Прудонов и Курбэ, был свой критик и философ искусства, могучий, смелый, самостоятельный и оригинальный не меньше их всех, и пошедший, невзирая на иные заблуждения свои, еще дальше и последовательнее их. Это—тот неизвестный автор, который еще в 1855 году выпустил в свет юношескую, во многом заблуждающуюся, но полную силы, мысли и энергической независимости книгу: «Эстетические отношения искусства к действительности». Нужды нет, что, быть может, большинство русских художников тогда вовсе и не ведало этой книги, а, кто знает, может быть, не ведает ее и доныне. Нужды нет: проповедь ее не была потеряна в пустыне, и, если ее не читали художники, зато читали другие, публика, и, после того, как всегда бывает, то, что в ней было хорошего, важного, драгоценнейшего, бог знает какими таинственными, незримыми каналами, просачивалось и проникало туда, где всего более было нужно—к художникам. Здоровое понимание, здоровое чувство, здоровая потребность правды и неприкрашенности все более и более укреплялись в среде новых русских художников».

Стасов неустанно и горячо ратовал за искусство, насыщенное глубоким социальным содержанием самого широкого размаха, не боясь даже обвинения в тенденциозности. «Содержательность наших картин так определенна и сильна, что иной раз их упрекали в «тенденциозности». Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем «тенденциозности» обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышет протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струю в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не «тенденциозно» все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов. Разве не «тенденциозен» был «Дон-Кихот», разве не «тенденциозны» были «Отелло», и «Лир», и «Горе от ума», и «Ревизор», и «Мертвые души», и «Свои люди, сочтемся», и «Воспитанница», и «Бедность не порок», и все создания Байрона и Гейне, все стихотворения Некрасова, и т. д.? Неужели эта «тенденциозность» мешает этим крупнейшим созданиям, имевшим, имеющим и назначенным иметь в будущем громаднейшее влияние на душу, воображение и судьбу людей? Но пусть противники «тенденции» вспомнят те самые произведения искусства, которым они глубоко поклоняются, например все создания «идеального», «высокого» и «чистого» искусства, начиная от Рафаэля и кончая нашим Ивановым,—неужели и в самом деле эти создания не проникнуты «тенденцией»? По-моему, они ею не только проникнуты, но переполнены выше краев. Они тоже ищут что-то доказать своему зрителю посредством своих форм и образов, они ищут осветить свой факт и свои личности таким образом, чтобы этот зритель проникнулся бла-

гочестием, благодушием, почтением, обожанием, экстазом, которыми дышал сам автор. За что же лишать автора другой категории права тоже стараться переполнить зрителя теми чувствами негодования, отвращения, и любви, экстаза, которые его наполняют и без которых он не понимает выбранных им сюжетов? Равнодушное к своим созданиям, нетенденциозное искусство—в наше время менее возможно и менее мыслимо, чем когда-нибудь. Искусство до сих пор слишком отставало в этом от своей старшей сестры—поэзии и литературы. Оно слишком еще медленно наверстывает время, растраченное на красивые, но праздные бирюльки. Мне кажется, в будущем всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, покуда, обзывают «тенденциозным», но в которое лучшие художники вкладывали до сих пор все лучшее, все драгоценнейшее, что поднялось и накипело в их душе, все, что они успели увидать, схватить и понять».

Стасов неоднократно, с величайшим сочувствием ссылается на принципы Чернышевского, изложенные в вышеуказанной диссертации.

«Новые художники вздумали вносить какую-то «мысль», какое-то «объяснение жизни», какой-то «приговор» над явлениями этой жизни. На место прежних Александров Македонских, олимпийских игр, великих людей, святых и ангелов—какие-то все маленькие люди, а часто даже грубое мужичье, пьяные, растрепанные люди—какой скандал! Конечно, это было уже окончательно нестерпимо, и преследованиям нового искусства не было пределов. Объявлено было, что искусство падает, что оно развращается, что оно мельчает и становится ничтожно».

Относительно значения таланта в искусстве Стасов утверждает то же, что Белинский и Чернышевский. «Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве. Для него есть что-то такое, чего не заставит забыть, чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут; это—здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни. Посмотрите на многое-множество наших живописцев последней четверти столетия: сколько есть между ними художников с талантом умеренным, вовсе не особенно великим и глубоким, но они были самостоятельны, ни на каких они бар не работали, делали, что сами хотели, потому что вот то и это чувствовали, вот тем и этим были наполнены, и их картины, даже картинки, всегда имели и будут иметь значение, притягательную силу, прелесть».

Стасов беспощадно разоблачал и ядовито высмеивал тех скульпторов, которые были «прославителями» власть имущих в российской монархии. Стасов предъявляет к скульптуре такие же требования, как и к живописи: скульптура точно так же должна выражать то, что существует на самом деле, что тревожит и радует, что наполняет счастьем или горем жизнь действитель-

ных людей; скульптура должна отказаться от «ходулей, лжи и идеальничания» [1].

Стасов с энтузиазмом приветствовал новый тип архитектуры—соединение железа и стекла. Так был сооружен дворец для первой всемирной выставки в Англии.

Стасов—певец молодого русского реализма, который в России, как и в Европе, раньше овладел литературой, нежели живописью, а еще позднее скульптурой. Стасову глубоко претила академическая школа в живописи и скульптуре с ее превознесением классических и исторических сюжетов, причем последние черпались из отдельной истории греков и римлян. Стасов не протестовал против исторических тем, если они брались из отечественной истории. Стасову был присущ национализм, но ни в коем случае не шовинизм и не патриотизм. Национализм Стасова связан с его народничеством и демократизмом. Так как господствующий тогда класс и его искусство поддерживали направление подражания различным иностранным образцам, классицизм в различных его видах, то прогрессивные слои русской общественности пропагандировали такое искусство, которое выражало идеологическую связь с широкими народными массами. «И тут нечему удивляться: искусство, не исходящее из корней народа, если не всегда бесполезно и ничтожно, то по крайней мере уже наверное всегда бессильно. Шекспир, рисующий Кориолана, Лира или Гамлета,—все-таки англичанин; Пушкин, изображающий Дон-Жуана,—все-таки русский; наши же живописцы перестали быть русскими в своих иностранных картинах, и все-таки не успели сделаться настоящими итальянцами, испанцами, греками и римлянами. Почему один из них берет какой-нибудь сюжет из итальянской или римской истории, а другой из французской или греческой? Неужели потому, что он наполнен симпатиею к этому сюжету, страстно влюбился в него, глубоко проникнул в судьбы этого или того народа? О, когда бы так, тогда бы я не сказал ни одного слова против выбора иностранного сюжета. Но ведь этого вовсе нет. Сюжет выбран чисто по нечаянности, только потому, что художник на эту минуту случился в Риме или Париже и как-нибудь по нечаянности наткнулся на известный исторический или иной сюжет того народа. Тут не участвует никакой действительный, глубокий интерес. От этого-то и выходит, что все тут в картине окажется потом слишком поверхностно и держится одной внешности иностранной. Какого же толка и глубокого впечатления можно ожидать от этой гардеробной живописи, схваченной на-лету и не обратившейся ни к чему коренному, глубокому, что только составляет задачу искусства? Глубоко и истинно-правильно можно выражать только то, с чем давно и искренно связан жизнью, чувством, мыслью, всем существом своим». Стасов приурочивает начало реализма в живописи к Федотову, а расцвет его к концу 50-х годов. «С конца 50-х годов, они полились нескончаемым,

[1] Стасов—Собр. соч., том I, гл. 2, стр. 20.

все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массою, принадлежали уже такому направлению, в котором рисовались свои особенные, совершенно определенные черты.

Первыми и главными чертами явились—реализм и национальность».

Сочинение Стасова представляет собой неистощимый кладезь для изучения эволюции эстетического сознания русского общества за 40 лет. Стасов располагает неоценимым обильнейшим материалом для того, чтобы обрисовать эволюцию меняющихся художественных вкусов нескольких поколений русской интеллигенции. Стасов глубоко прав, когда утверждает: «Уже столько писано об искусстве и художниках, что пора, наконец, заняться и публикой». Давно пора!

3. Эстетика кающегося дворянства

МОРАЛИЗИРУЮЩАЯ ЭСТЕТИКА Л. Н. ТОЛСТОГО (1828—1910)

Уже издревле в обществе так завелось, что упадочный класс, цепляясь за жизнь, за свое общественное сохранение, выдвигает из своей среды некоторых немногочисленных идеологов, которые прописывают рецепты для спасения своего гибнущего класса от окончательного банкротства и гибели. Таким беспомощным лекарем является и Л. Н. Толстой. Его гениальному взору была ясна жалкая картина упадка командующих классов капиталистического общества. Он с безошибочной точностью установил, что искусство в буржуазном обществе служит исключительно наслаждению. В соответствии с таким назначением буржуазного искусства образовалась и развилась наслажденческая идеалистическая эстетика. Толстой с присущей ему бурной страстностью обрушивается на наслажденческое и эротическое искусство. С тем же пламенным негодованием Толстой ополчается против идеалистической эстетики.

Толстой надеялся, или делал вид, что надеется, обновлением и реформой религии преобразовать общественные нравы и тем удержать общество от неминуемой гибели. Этой грандиозной задаче должно быть подчинено искусство. Он сам дал превосходные образцы такой религиозно-проповеднической литературы. И тем самым лишний раз доказал, что искусство, как электрический ток, может быть одинаково использовано как для созидательных, так и разрушительных целей. Толстой подверг поверхностному пересмотру множество эстетических теорий. Странным образом Толстой не приметил или, во всяком случае, не отметил в своей работе «Что такое искусство» ни Прудона, ни Рескина, ни Чернышевского. Между тем все они раньше Толстого установили, что искусство есть орудие общественной жизни. Первые два теоретика с не меньшей пылкостью, чем Толстой, нападали на наслажденческое и эротическое искусство. Что касается Черны-

шевского, то он задолго до Толстого с непреложной ясностью показал, что представление о красоте у праздных, непроизводительных классов и у трудовых масс совершенно различно, даже противоположно, не говоря уже о Плеханове, который с непререкаемой убедительностью показал существенные коренные различия искусства буржуазии и искусства трудовых классов. Но этих писателей-теоретиков Толстой не удостаивает своим графским вниманием.

Выпишем основное определение, даваемое Толстым: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,—в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этим чувством и переживают».

И эта теория эмоционального заражения или, что то же, внутреннего подражания давно уже имеет своих носителей в Западной Европе в лице Карла Грооса и Теодора Липпса. Но эта мысль ложна, так как искусство передает не только чувства, но и мысли, и точно так же окрыляет или подавляет волю. Реальное конкретное сознание слитно, целостно, неразъемлемо. И отличительная особенность искусства от всех других сфер человеческой духовной деятельности в том и заключается, что оно является проводником целостного, нераздробленного сознания.

Так как сам Толстой выставляет критерием оценки научного произведения наличие новых мыслей, то надо признать исследование искусства Толстым пустым, без одной новой мысли.

Данное выше определение искусства видоизменяется Толстым таким образом: «Искусство не есть производство приятных предметов, главное—не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах».

Если есть, как признает Толстой и на этот раз справедливо, искусство праздных и искусство трудящихся, то как же возможно, чтобы искусство «соединяло их в одних и тех же чувствах». Конечно, Толстой отлично сознает эту невозможность. И он поэтому предлагает забросить и забыть все утонченное искусство, созданное до сих пор веками. Но за этим предложением искусно маскируется, прячется весьма ядовитая, быть может не совсем ясно осознанная Толстым мысль. «Освободите рабов капитала,— пишет Толстой,—и нельзя будет производить такого утонченного искусства».

Не подумайте, что Толстой стоит за освобождение «рабов капитала». О, отнюдь нет, умысел другой тут был. Именно

ввиду невозможности освободить,—так думал Толстой,—рабов капитала, лучше отказаться от утонченного искусства и в утешение рабам капитала, чтобы избежать их неизбежного и неистового бунта, заняться искусством для народа. А последнее согласно взглядам Толстого не может быть иным, как искусством, служащим религиозному сознанию. Народное и религиозное искусство, по Толстому, тождественно. По Толстому искусство высших, т. е. праздных, классов опустошилось вследствие утраты религиозного содержания. Толстой подвергает ожесточенной критике бессодержательное формалистическое искусство и выход из тупика видит только в религиозном или, что то же для Толстого, всенародном искусстве. Толстой подробно описывает художественные формальные последствия, вытекающие из отделения искусства праздных от искусства народного. Прежде всего оно перестало быть понятным большинству людей. И если некоторые самонадеянные художники и поэты утверждают, что им до слушателей нет дела, то, во-первых, это лицемерие, а во-вторых, грубое искажение самой сущности искусства, состоящей именно в связывании, сплочении, объединении людей в одном чувстве. Далее, оно стало довольствоваться заимствованиями у других художников. Из этого проистекает то, что искусство стало выразителем не непосредственных чувств автора, а отражением поэзии, влиявшей на автора. Наконец искусство праздных, будучи лишено значительного содержания, вечно суетится в бешеной погоне за новыми эффектами, неожиданность которых должна занимать, волновать и развлекать безмерно жадный к развлечениям богатый класс. Итак, подмена искусства подделкой под него есть последствие отделения искусства праздных классов от всенародного. Толстой старается отыскать условия происходящего упадка буржуазного искусства. Основная причина, по Толстому, была уже отмечена выше, а именно: отделение искусства от религии. Теперь же речь идет об условиях. Они таковы по Толстому: профессиональность художников, критика и школы искусств. По мнению Толстого профессиональность художников пагубна для искусства, потому что художники делаются тогда игрушками, лакеями своих заказчиков, прихотям которых они обязаны услужать. Художник, при условии, если искусство становится для него единственным и исключительным источником доходов, утрачивает свою независимость, а стало быть, и искренность. Художественная критика, по Толстому, гибельна потому, что искусство не нуждается в объяснении, и кроме того, критики обычно принадлежат к категории людей, от природы не способных заражаться искусством. Художественная критика зародилась только в результате отделения искусства от всенародного искусства. Толстой питает заблуждение, что искусство не содержит в себе никаких трудностей для понимания, что оно не имеет никаких ступеней, более низких и более высоких, и что всякий слушатель, зритель и читатель независимо от уровня общекультурного и художественного развития может беспрепятственно

«заражаться» любым художественным произведением, если только в нем выражено искренне чувство автора. Художественные школы, по Толстому, тоже содействуют упадку искусства, так как длительное не всегда талантливое обучение подавляет самобытность и часто живую творческую самобытность художников.

Толстой описал то состояние сознания, которое можно назвать эстетическим. «Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства».

«Чем сильнее заражение, тем лучше искусство как искусство, не говоря об его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает»,—таков критерий художественности, выдвигаемый Толстым. Но чтобы искусство заслужило название великого, действительно важного для всего человечества дела, оно должно содействовать «осуществлению братского единения людей». Для этой цели искусство, как думал и Рескин, должно перестать служить предметом купли-продажи, т. е. искусство должно стать всенародным. Всякий человек должен в первоначальной школе получить необходимые начатки художественной грамоты. Люди, одаренные от природы художественным талантом, станут великими мастерами, они будут понятны и доступны для всего народа, не только вследствие общности тех чувств, которые они будут передавать в простой и ясной форме, не перегруженной излишними тонкостями и ухищрениями формы, а еще благодаря тому, что все члены общества будут знать те элементы, из которых складывается всякое искусство. Эта мысль справедлива, она осуществится не благодаря христианскому искусству и проповеди Толстого, а исключительно в результате величайшего исторического переворота—пролетарской революции.

Толстой неоднократно высказывал свои взгляды на искусство в художественных произведениях, например в «Анне Карениной» и в «Крейцеровой сонате».

В романе «Анна Каренина» изображается посещение Анны с Вронским мастерской одного русского живописца. Вронский восхищается мастерством, техникой художника. Хвалимый автор гневно нахмурил брови и отстранился от себеседников. Видимо, эта похвала не пришлась по вкусу художнику и автору романа—Толстому, так как уже тогда он усматривал основу искусства не в одной технике, не в иллюзионистическом сходстве, а в мощи передачи чувства, а рассуждения о достоинстве вложенного чувства присоединились впоследствии под воздействием религиозного сознания. В рассказе «Крейцерова соната» Толстой с присущим ему несравненным мастерством описывает могуществен-

ную, заражающую силу музыки, мощь ее физиологического воздействия на героиню рассказа. Тут разумеется Толстой не избегнул некоторого преувеличения в ущерб правде, но в угоду его намерению доказать пагубное влияние искусства праздных классов. Но всегда и везде Толстой устанавливает безмерное могущество искусства.

Надобно к великой чести Толстого отметить, что он никогда не становился на скользкий путь изображения чисто физиологических страстей. Его всегда пленяла, как давно уже писал, еще на заре творческой деятельности Толстого, великий Чернышевский, диалектика всех душевных движений.

В эстетике Толстого обнаруживается утопичность мыслей и упований обреченного класса, который пытается удержать свое господство преобразованиями исключительно идеологического порядка. Искусство есть идеологическое средство, которое имеет самое могучее преобразующее действие при наличии общественного подъема. Искусство может в неизмеримой степени содействовать упрочению класса подымающегося, но высочайшие художественные ценности не способны удержать от гибели исторически истощивший свою экономическую, а стало быть, и идеологическую жизнеспособность класс.

4. Эстетика пролетариата

ЭСТЕТИКА ПЛЕХАНОВА
1856—1918

Под эстетикой Плеханов разумел так же, как Н. Г. Чернышевский, общее учение об искусстве. Искусство он рассматривал как многосложное изменчивое общественное явление надстроечного порядка. Задача Плеханова состояла в том, чтобы доказать, что не природа человека, не характер данного народа, а его история и его общественное устройство, или, точнее говоря, состояние материальных производительных сил и тип производственных отношений, объясняют литературу и искусство. Необходимо твердо помнить, что Плеханов не имел возможности заняться специальным изучением искусства и эстетики. У него были для его времени более насущные, неотложные задачи и заботы теоретического и практического порядка. Нужно раз навсегда запомнить, что теоретики пролетариата могут вплотную подойти к задачам искусства и искусствознания только после победоносной пролетарской революции. Когда рассуждают об эстетике Плеханова, то вовсе не имеют в виду, что Плеханов написал три увесистых фолианта наподобие исследований Фолькельта. Но можно смело утверждать, что 3—4 небольших исследования—о первобытном искусстве, о французском искусстве XVIII века, о драмах Ибсена и очерки о трех беллетристах-народниках—стоят выше, в смысле содержательности и плодотворности мысли, многочисленных тяжеловесных книг по искусству и эстетике. То, что ценно в эстетике Плеханова, это—его

метод, его приемы применения марксистского метода к объяснению наиболее сложного идеологического материала, так как искусство охватывает не только систему мыслей, но весьма бессистемную область, хаотическую, пеструю сферу человеческих эмоций.

Я очень кратко изложу эстетику Плеханова, так как считаю, что всякий мало-мальски образованный человек обязан прочитать хотя бы один том Плеханова, который трактует об искусстве (XIV т.).

На обширном материале, добытом этнологами, Плеханов обстоятельно доказал, как примитивное искусство вырастает из смены труда и отдыха, из игры, которая есть дитя труда, и оформляет такие мотивы, которые непосредственно вытекают из способа производства. Например, охотничьи и отчасти пастушеские племена рисуют, вырезывают, моделируют, воспевают и в пляске воспроизводят всякие предметы, играющие важную роль в их быту, в их борьбе с природой. У земледельческих племен художественные мотивы сильно осложняются—включают, кроме животных, физический, растительный и человеческий мир. Не только темы, но и ритмы заимствуются примитивной поэзией, музыкой и пляской, которые на первых ступенях не обособлены из ритмов работы. Это положение признается и буржуазными мыслителями, как Карл Бюхер и др. Орнаментика восходит своими корнями к первым попыткам ткацкой и других видов ремесленной деятельности.

Гораздо сложнее и труднее объяснение искусства в классовом обществе, так как то искусство, которое до сих пор главным образом изучалось искусствоведами, принадлежит классам непроизводительным, господствующим. И чем сильнее дифференцируется, расчленяется классовое общество, тем сложнее и запутаннее художественная жизнь его, так как мало того, что каждый из составляющих его классов имеет свое собственное искусство, но художественная идеология одного класса воздействует на другой в той мере, в какой развертывается классовая борьба между ними. Сначала, когда класс существует только в себе, он сознательно и бессознательно подражает в значительной степени искусству класса господствующего и в то же время уже творит нечто новое, подсказываемое его собственными общественными потребностями. Далее, когда класс конституируется как класс для себя, он всеми средствами противопоставляет себя господствующему классу, выдвигая не только новые темы, небывалое содержание, но и новые, невиданные формы. Но вот этот класс сам стал господствующим, вытеснив побежденный класс, он вновь заимствует кое-что из художественного арсенала прежних командующих классов. А так как эти три стадии классовой борьбы постоянно сосуществуют, то и создается сложная художественная идеология в классовом обществе.

В то время как связь искусства с производством в примитивном обществе непосредственна, связь этих процессов в бур-

жуазном обществе опосредствована через глубокую толщу всех многообразных общественных надстроечных явлений, образующих вместе с искусством сложнейший переплет классовой борьбы.

Непревзойденным мастерством отличается образчик такого объяснения французской литературы, театра и живописи XVIII века, даваемого Плехановым. Ясно и выпукло обрисовывает Плеханов ход художественного развития от XVII века до классицизма конца XVIII века и смены его романтизмом. В то время как классицизм XVII века черпает свои темы в древне-греческой трагедии для прославления придворной аристократии, классицизм конца XVIII века заимствует темы из истории республиканского Рима и его искусства для превознесения героизма и самопожертвования, свойств, без которых невозможна какая-либо революция, в них нуждалась и революционная буржуазия. Кроме того, в симпатии французского общества конца XVIII века к классицизму действовало начало антитезы—увлечение простотой линий, симметричными формами наперекор аристократическим вкусам к извилистым линиям, изысканным очертаниям.

Еще несравненно сложнее должно быть объяснение художественных направлений XIX и XX века. Обстоятельно заняться этим вопросом Плеханов, как уже было выше отмечено, не имел возможности. Он лишь намечает пути, по которым должны пойти специалисты-искусствоведы.

В суждениях о художественной идеологии второй половины XIX века Плеханов выступает не только как исследователь, но как ценитель, как эстетик.

Импрессионизм, который имеет в живописи своим главным предметом свет, не удовлетворяет Плеханова, хотя и знаменует собой значительный технический сдвиг и достижения. Плеханов сравнивает «Тайную вечерю» Леонардо-да-Винчи с импрессионистской живописью и отдает свое предпочтение Леонардо-да-Винчи, так как упомянутое произведение мастерски изображает человеческую душевную драму, а не игру световых бликов и пятен. Здесь, конечно, явно эстетическое, а не познавательное суждение.

Символизм—это нечто вроде свидетельства о бедности. Он характеризует идейную опустошенность буржуазного искусства. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности итти в пустыню символизма. Мистицизм в искусстве есть беспомощная попытка выйти из тупика безыдейного, несодержательного искусства. Мистицизм, как и символизм, есть потуга на идею в головах тех художников, которые находятся во враждебном разладе с передовым освободительным движением своего времени, в котором он мог бы при созвучии настроения черпать обильный материал для своей художественной деятельности.

Особенно враждебно Плеханов относится к кубизму; он признавал, что произведения этого направления неспособны доставлять ему какое-либо эстетическое наслаждение. Здесь опять налицо замена познавательного суждения эстетическим.

Реализм Флобера и Гонкуров также не удовлетворяет Плеханова, так как эти романисты пытаются заменить идейность содержания лишь зоркой наблюдательностью.

Все поименованные художественные течения составляют плод деятельности упадочного класса буржуазии.

Выдающийся интерес представляет анализ, произведенный Плехановым над художественным творчеством Генриха Ибсена. С непреложной убедительностью вскрыта ими мелкобуржуазная подоплека гордого индивидуализма Ибсена, пустой формализм его требования «все или ничего», мнимость, видимость его революционности, множество внутренних противоречий. Одновременно однако Плеханов высоко ценил глубокое сатирическое значение многих произведений Ибсена.

Такому же обстоятельному анализу Плеханов подвергает одну из пьес Гамсуна «У царских врат». Бегло разобраны пьесы: Франсуа де Кюреме «Трапеза льва», Бурже «Баррикады». Все три разбора проникнуты одной мыслью: художественные произведения, имеющие в своей основе ложную идею, т. е. идею, несогласную с фактами действительности, производят антиэстетическое впечатление, несостоятельны с точки зрения художественной критики, несмотря на значительные таланты авторов. В основе упомянутых пьес лежит нелепая идея, что современный пролетариат живет за счет других классов общества, и призыв к борьбе против пролетариата.

Одну из наиболее блестящих страниц, посвященных Плехановым эстетическим проблемам, составляет разбор и объяснение генезиса теории искусства для искусства и искусства как служения обществу. «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой».

«Так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством».

Всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство. Поэтому нет основания думать, что именно эта теория есть только взгляд революционеров, это зависит от обстоятельств места и времени. Людовик XIV, Наполеон I, Николай I были сторонниками искусства как средства нравственного воспитания. Точно так же Белинский в последний период своей деятельности, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Перов и Крамской смотрели на искусство как на орудие умственного и гражданского воспитания.

Это обстоятельство лишний раз подтверждает, что искусство используется каждым классом как незаменимое орудие классовой

борьбы. Так как Плеханов был одним из активнейших участников и руководителей классовой борьбы пролетариата, то ему также не чужда склонность к теории искусства, как орудия общественного воспитания. Вот художественный критерий, который носит неизгладимый отпечаток этой теории: «Достоинство произведений искусства определяется высотой выражаемого им настроения». При этом Плеханов даже соглашается с Рескиным, что человек может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах, так как песня последнего никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми.

Несмотря на то, что эта не совсем удачная формулировка заимствована Плехановым у Рескина, однако у Плеханова она приобретает иной и несравненно более глубокий смысл. Вышеупомянутый критерий можно иначе выразить—и это будет ближе к духу и смыслу эстетики Плеханова: чем шире и глубже охват общественного содержания в произведении искусства, тем оно значительнее и тем длительнее его влияние. Именно в этом смысле надо понимать утверждение Плеханова, что Венера Милосская несомненнее, нежели принципы 1789 года. Она выражает представления, соответствующие многим фазам в развитии белой расы, в то время как принципы 1789 года выражают интересы только одного класса, только в один период развития европейского общества. Таким образом «достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания».

Все искусствознание до Плеханова и его школы придавало исключительное значение роли личности художника-поэта. Марксизм не свел к нулю роли личности в историческом процессе вообще, а тем более в искусстве. «Но я ведь и не отрицаю значения личности в истории вообще и в истории литературы в частности. Ведь без личностей не было бы и общества, а значит, не было бы и истории. Когда данная личность протестует против окружающей пошлости и неправды, тут непременно сказываются ее умственные и нравственные особенности: ее проницательность, ее чуткость, ее отзывчивость и т. п. Каждая личность своей особой походкой идет по дороге протеста. Но куда ведет эта дорога, это зависит от общественной среды, окружающей протестующую личность. Характер отрицания определяется характером того, что подвергается отрицанию» [1].

Роль личности в искусстве сводится к значению художественного гения: «Огромный талант заставляет внимать себе даже в тех случаях, когда идет наперекор всем установившимся привычкам и всем самым дорогим взглядам публики» [2].

По вопросу о том, какова должна быть художественная критика, Плеханов не раз высказывал, что истинно-философская

[1] Плеханов, т. XIV, стр. 211.
[2] Плеханов—Собр. сочин., т. X, стр. 69.

критика является в то же время истинно-публицистической. Оба эти вида критики покрываются марксистской художественной критикой.

Плеханов дал блестящий анализ литературной критики Белинского и Чернышевского. Плеханов положил начало марксистскому изучению истории русской критики и русской литературы в связи с историей русской общественной мысли.

Плеханов вместе с Дарвиным отказывается от объяснения происхождения эстетических чувств людей, он вместе с Дарвиным признает, что «у цивилизованного человека такие ощущения (т. е. эстетические. *Л. З.*) тесно ассоцируются, однако, со сложными идеями и с ходом мыслей». При помощи богатого этнографического материала Плеханов убедительно доказывает, что все понятия диких племен о красоте связаны с предметами, рисующими их храбрость, ловкость, богатство и в особенности с последним. Кроме того, одни и те же предметы служат одновременно украшениями и амулетами, т. е. имеют магическое значение. Эстетические понятия связаны с общественным строем, состоянием производительных сил и типом производственных отношений. В объяснении смены эстетических понятий Плеханов использует начала подражания и противоречия, но оба обнаруживают свое действие в эволюции понятий прекрасного в строгой зависимости от хода классовой борьбы. В XVII и XVIII веках в Англии не любили Шекспира, переделывали его сообразно придворно-аристократическим вкусам, между тем как буржуазия продолжала любить старого, веселого, буйного Шекспира, потому что английская аристократия после реставрации изгоняла все, что могло бы отдаленным образом напоминать о нравах накануне и во время революции XVII века. Плеханов при помощи обильного материала показывает, как прирожденное человеку удовольствие от ритма и симметрии в соединении с телодвижениями человека в процессе труда порождает поэзию, пляску. Природные данные человека, свойства его нервной системы, чувство ритма и симметрия (симметрия есть частный случай ритма) укрепляются и развиваются в ходе общественного развития.

Плеханов выявляет возрастающую сложность эстетических суждений по мере роста культуры. Суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего. «Кант говорил, что наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса, и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только

впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым ему может казаться только то, что ему полезно,—т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет! Польза познается рассудком; красота—созерцательной способностью. Область первой—расчет; область второй—инстинкт. Притом же—и это необходимо помнить—область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с определением о которой связывается у него представление об этом предмете [2]. В огромнейшем большинстве случаев эта польза могла бы быть открыта только научным анализом. Главная отличительная черта эстетического наслаждения—его непосредственность. Но польза все-таки существует; она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напоминаем, что речь идет не об отдельном лице, а об общественном человеке); если бы ее не было, то предмет не казался бы прекрасным».

Идеал человеческой красоты, господствующий в данное время в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью—в исторических условиях возникновения и существования этого общества или класса.

Таким образом Плеханов первый положил краеугольный камень марксистского метода истолкования искусства и литературы. Он создал блестящую плеяду марксистских искусствоведов и литературоведов. Первое место в маркистской школе искусствознания и литературоведения занимает Владимир Максимович Фриче—автор «Социологии искусства» (1927 г.), «Очерков по социологии искусства» (1923 г.). и многих трудов по истории литературы. К плехановской школе литературоведения принадлежит Любовь Исааковна Аксельрод. Ею написана книга о Л. Н. Толстом на русском и немецком языке, об Оскаре Уайльде и ряд отдельных очерков по методологии искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский—Том X и XI.
2. Чернышевский—Эстетическое отношение искусства к действительности, том X, часть 2 СПБ, 1906.
3. Чернышевский—О переводе Ордынским «Поэтики» Аристотеля, том I.
4. Писарев—Разрушение эстетики.
5. Стасов—Собрание сочинений, 3 тома.
6. Л. Толстой—Что такое искусство. М. 1914.
7. Плеханов—Том X и XIV.

[1] Цитата из XIV т., стр. 118.

[2] Под предметом здесь надо понимать не только материальные вещи, но и явления природы, человеческие чувства и отношения между людьми.

ШОПЕНГАУЭР [1] (1788—1863).

Шопенгауэр исходил из кантовской теории познания, согласно которой мир расчленяется на непознаваемые вещи в себе и познаваемые, при помощи априорных форм созерцания и категорий рассудка, явления. Шопенгауэр отвергает положение Канта о непостижимости вещей в себе. Он полагает, что мир в себе есть воля, которая как раз более всего доступна познанию человека. Познание находится на услужении воли. Интеллект точно так же, как зубы и когти, представляет лишь средство на службе сохранения жизни, борьбы за существование. Кроме того, Шопенгауэр воскрешает платоново учение об идеях и в этом следует за Шеллингом, причем они, по Шопенгауэру, познаются независимо от закона основания и причинности, а лишь созерцательно чистым, безвольным субъектом познания [2]. Шопенгауэр строго различает п о н я т и е и и д е ю. П о н я т и е абстрактно, доступно каждому умному человеку и вполне передаваемо посредством слова. И д е я вполне созерцательна и доступна лишь чистому субъекту познания, или гению и передаваема лишь через посредство художественного произведения широкому кругу лиц. Идея есть единство, распавшееся на множество. Понятие есть единство, вновь восстановленное из множества. Когда чистый субъект познания возвышает вещь в идею—то тогда выступает мир, как представление. Мир неорганический, органический и человеческий составляет лишь проявления воли и различные ступени идеи; история человечества, поток событий, перемена времен, многообразие формы человеческой жизни в различных странах и веках,—все это только случайные формы проявления идеи. Мир как идею, созерцают, постигают лишь искусство, оно—творение гения. Познание идеи—его единственный источник; сообщение этого познания—

[1] Настоящий очерк служит дополнением и развитием соображений, приведенных на стр. 227—228. По техническим обстоятельствам его не удалось поместить на соответствующее место в гл. V.

[2] В состоянии эстетического созерцания находится турист, путешественик, посещающий чужие города и страны, он к ним находится в нейтральном отношении. Наше же прошлое может стать предметом безвольного созерцания. Каждый человек, всякое состояние, любая сцена жизни, наблюдаемые как безотносительный к воле объект, может стать предметом эстетического восхищения. Жизнь никогда не бывает прекрасной,—думал Шопенгауэр; лишь картины жизни в преображающем зеркале искуства и поэзии могут быть прекрасны.

его единственная цель. Шопенгауэр очень увлекательно рисует различие между научным и художественным познанием.

«Между тем, как наука, следуя за непрестанным и бессодержательным потоком четвероякнх оснований и следствий, у каждой достигнутой цели посылается все дальше и никогда не может дойти ни до конечной цели, ни до полного удовлетворения, как невозможно добежать до того пункта, где облака касаются горизонта,—искусство, напротив, всегда у цели».

Шопенгауэр продолжает традицию Канта и предшествовавшего последнему периода бури и натиска по вопросу о гении. Гений возносится Шопенгауэром на недосягаемую высоту. Гений есть освобожденный от напора желаний, чистый субъект познания [1]. Способность быть чистым субъектом познания в неизмеримо меньшей степени свойственна средним людям; в противном случае невозможно было бы общение и понимание гения. Художник, познающий только идею, выделяет ее из действительности и воплощает ее в своем произведении. Художник дает нам взглянуть на мир его глазами. Гениальность есть совершеннейшая объективность, т. е. объективное направление духа. У обыкновенного человека его познавательная способность служит фонарем, освещающим его путь, у гениального она—солнце, озаряющее мир. Если сознание обыкновенного человека состоит из $^2/_3$ воли и $^1/_3$ интеллекта, то в сознании отношение обратное. Произведения обыкновенного человека служат к сохранению и облегчению существования, произведения гения—бесполезны. Обыкновенный человек—простой камень (Baustein), гений—алмаз. Мать полезных искусств—природа, отец их—рассудок. Отец изящных искусств—избыток, мать—гениальность.

Эстетическое состояние по Шопенгауэру может быть вызвано в равной степени как произведениями искусства, так и непосредственным созерцанием природы и жизни. В эстетическом состоянии он различает две нераздельные составные части: познание предмета не как отдельной вещи, а как платоновой идеи и самосознание познающего, не как личности, а как ч и с т о г о, б е з в о л ь н о г о с у б ъ е к т а п о з н а н и я.

Обычное сознание есть непрерывное страдание от неудовлетворенных желаний: «субъект хотения постоянно прикован к вертящемуся колесу Иксиона, постоянно черпает решетом Данаид, вечно томящийся Тантал». Только эстетическое состояние на мгновенье избавляет от назойливого напора желаний и человек «празднует субботу каторжной работы желания,—колесо Иксиона остановилось». Тогда уже все равно—смотреть ли из темницы или из

---

[1] Шопенгауэр радоначальник той мысли, которую впоследствии развил Ломброзо: гениальность и безумие родственны между собой и даже переходят друг в друга. Далее Шопенгауэр полагает и при этом ссылается на опыт, что великие гении искусства не имеют способности к математике, вследствие их нерасположения к познанию по методу основания.

дворца на заходящее солнце, тогда все равно принадлежит ли созерцающее око могущественному владыке, или угнетенному нищему.

Кроме прекрасного, предметом эстетического созерцания служит и возвышенное. Шопенгауэр удерживает кантовское разделение возвышенного на математическое и динамическое. В прекрасном чистое познание получает перевес без борьбы; в возвышенном, напротив, такое состояние чистого познания приобретается только посредством внутренней борьбы в силу сознательного отрыва воли от предмета созерцания.

Шопенгауэр перечисляет предметы возвышенного: бесконечные прерии, полумрак от грозных, черных туч, исполинские голые, нависшие скалы, шумящие пенистые воды, совершенная пустыня, стоны по ущельям несущегося ветра, египетские пирамиды, колоссальные развалины из глубокой древности. Возвышенное состояние возбуждается также и высоко этическими характерами. Человек, чуждый всякого хотенья, созерцает «величие мира, перед тем нас беспокоившее и теперь покоющееся в нас: наша от него зависимость уничтожается его зависимостью от нас». Это состояние однако не приходит сразу, а должно быть добыто в результате трудной борьбы.

Шопенгауэр рассматривает отдельные отрасли искусства. В архитектуре [1] задача художника заключается в том, чтобы показать,—независимо от практических целей сооружения,—удачное разрешение вопроса тяжести и света. Для скульптуры Шопенгауэр превозносит наготу. Для исторической живописи Шопенгауэр видит задачу в изображении человеческих характеров. Изобразительное искусство требует от зрителя больше знания и развития, нежели поэзия и музыка. Он относится отрицательно к религиозной живописи, делает однако исключение для больших мастеров, которым удавалось передать в своих произведениях квиетизм, отказ от всякого хотенья, борьбы, устранение воли. Задача поэзии, как и всякого искусства, познание идеи, идея познается только созерцательно, а так как поэзия располагает только словами, из которых значительная часть абстрактна, то поэту приходится прибегать к вспомогательным средствам: ритму и рифме. Шопенгауэр устанавливает влияние возраста на жанр поэзии: юноша-поэт всего более способен к лирике, возмужалый—к драме, старец—к эпосу. Рассуждением о лирике Шопенгауэр пытается оправдать явно противоречащее его основной концепции положение. Субъект воли наполняет сознание певца—часто в виде разрешенного, удовлетворенного хотенья (радость), но еще чаще в виде перегражденного (печали), постоянно в виде аффекта, страсти возбужденного состояния духа. Тем не менее вместе с этим поющий приводится картиной окружающей природы к сознанию себя

[1] Во втором томе в дополнение к 3-ей книге «Мир, как воля и представление», архитектура подробно рассматривается.

самого, как субъекта чистого, безвольного познания, коего непоколебимое, блаженное спокойствие тотчас становится в контраст со стремлением постоянно ограниченного, постоянно нуждающегося хотенья; ощущение этого контраста, этой взаимной борьбы и есть собственно то, что выражается в пении и что вообще составляет лирическое состояние.

Вершиной поэзии Шопенгауэр признает трагедию. Цель ее составляет изображение невыразимых страданий, неизбывного горя человечества, триумфа злобы, безграничной власти случайности и неотвратимой гибели праведного и невинного. В трагедии выступает воля, «доведенная до сознания и смягченная светом сознания, пока, наконец, в отдельном лице это познание, очищенное и возвышенное самим страданием, не достигнет точки, где явление, покров Майи, его уже не обманывает. Форма явления становится ему видна насквозь, основанный на ней эгоизм вместе с этим умирает, вследствие чего могущественные дотоле мотивы теряют свою силу и вместо них полнейшее познание существа мира, действуя, как квиэтив воли, проводит резинъяцию, отказ не только от жизни, но и от всего хотенья самой жизни». Поэтому трагическое есть разновидность возвышенного, которое также представляет собой противодействие, противоборство нашей воле. Шопенгауэр ставит трагедии Шекспира, Гете выше трагедий Софокла и Эврипида.

Я не стану подробно останавливаться на критике отдельных метафизических положений Шопенгауэра, так как они сходны с основным положением—первым моментом суждения вкуса у Канта.

Хотя трагедия может одинаково разрабатывать события из жизни крестьянской избы и королевского замка, однако, обыкновенной личности (einer burgerlichen Person) недостает высоты падения. Кроме того несчастья высоких особ не могут быть устранены каким-либо ничтожным внешним средством, между тем, как в других слоях населения такая возможность мыслима, думает Шопенгауэр.

В музыке Шопенгауэр видит наиболее глубокое и серьезное приближение к сокровенному существу мира. Тем не менее, она не дает уразумения мира. «Музыка есть такая непосредственная объективизации и снимок всей воли, каким оказывается сам мир: поэтому, музыка ни в каком случае, подобно другим искусствам, не снимок идеи, а снимок самой воли». Понятие здесь, как всюду, в искусстве, бесплодно: композитор раскрывает сокровеннейшее существо мира и высказывает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает. «Невыразимо задушевное всякой музыки, в силу коего она проносится перед нами, как вполне знакомый и тем не менее вечно далекий рай, так понятно, и все-таки так необъяснимо, основано на том, что она воссоздает все движения нашего сокровеннейшего существа, но без всякой

действительности, и вдали от его мучений». Далее, Шопенгауэр отмечает иррациональность тех чисел, коими пользуется музыкальная гармония.

Воля, источник непрерывных страданий, уничтожается эстетическим созерцанием [1].

ЛИТЕРАТУРА

N. A. Nobel. Schopenhauers Theorie des Schönenin ihrer Beziehung zu Kants «Kritik der Urteilskraff». Dissertation, Bonn 1897.

Rudolf Presber. Arthur Schopenhauer als Ästhetiter. Dissertation, Heidelberg. 1892.

Reich, E. Sohopenhauer als Philosoph der Tragödie. Wien 1888.

Sommerland. Darstellung und Kritik der ästhetischen drundanschauengen Schopenhauers, Dissert. Giessen. 1895.

Seydel, M. Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik. Leipzig. 1895.

---

1 Готлоб Майер в своей брошюре «Heraklit von Ephesis und Arthur Schopenhauer» (Heidelberg, 1886) проводит остроумное сопоставление личностей и философии Гераклита и Шопенгауэра. Упомянутый автор полагает, что философия Шопенгауэра носит мозаичный, эклектическнй, субъективный и алогический характер. В виду этих свойств системы и некоторых индивидуальных недостатков ее автора, Шопенгауэр не сумел создать школу. И даже Гартман, другой немецкий представитель пессимистической философии—ведет свое идейное происхождение не от Шопенгауэра, а от Канта.

Георг Зиммель в своей книге «Schopenhauer und Nietzsche (München 1920)» выявляет ряд внутренних противоречий в системе Шопенгауэра, разлад между его пессимистической оценкой бытия и его метафизикой искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

К гл. I, стр. 11

Отсутствие постановки эстетической проблемы, разумеется, не означает отсутствия представлений и понятий о прекрасном. Скажем, «Песня песней», которая относится, примерно к VIII—VII веку до Р. Х., имеет очень четкое представление о женской красоте, при чем все сравнения черпаются из обихода земледельческого хозяйства.

К гл. II, стр. 24

Пиндар в своей 1-й пифийской хвалебной песне воспевал силу и значение искусства, в особенности музыки, для всех живых искусств: «Небесные звуки кифары смягчают даже вечный огонь пламенных молний, и дремлет под эти звуки грозный орел на Зевсовом скипетре, распустивши свои широкие крылья, и сладкий сон смежает его веки; и даже могучий Арес, бог войны, услаждает ими свое сердце, оставляя далеко в стороне свое боевое копье».

К гл. II, стр. 36

Платон осуждал Гомера за то, что в его поэмах боги и загробный мир рисуются в неблаговидном свете. Он также порицал печально-плаксивые и изнеженные мелодии, так как они подавляют настроение бойцов.

К гл. II, стр. 40

Уже Гезиод приписывал искусству катартическое значение: «Если кто-нибудь,—говорит нам поэт,—неся в своем истерзанном сердце печаль, глубоко скорбит, то лишь только коснется его слуха голос певца, поющего славу богу или предков, он тотчас забудет о всех своих скорбях и уже не может более чувствовать печали».

К гл. III, стр. 49

Произведение Горация, о котором здесь идет речь, имеет стихотворную форму и есть собрание писем, адресованное Пизонам: «Epistola ad Pisones» «Поэтика». Гораций усматривает назначение поэзии в содействии культурному развитию общества. Поэт должен соединить приятное с полезным. Древний Орфей «диких людей отучил от убийств» укрощал львов и тигров. «Фивские стены воздвиг Амфион». Гомер и Тиртей воспламеняли своими стихами храбрые души. Для создания художественного произведения нужны природные дарования и искусство, выработанные трудом, они должны неизменно поддерживать друг друга. Гораций призывал: «Старайся денно и нощно, не выпуская из рук, изучать создания греков». (Перевод Фета).

Квинтилианова риторика доказывает, какое огромное значение имеют внешние, формальные моменты для красноречия, как произношение, разнообразие интонаций, жесты и т. д. Квинтилиан посвящает отдельную главу рассуждению о великом значении музыки. Дружное пение в такт возбуждает к таким же дружным усилиям в самой работе. Пение про себя какой-нибудь мелодии облегчает человеку тоску его одиночества. Занятие музыкой особенно необходимо для оратора, так как она приучает его правильно изменять голос, располагать слова речи, удачно сопровождать речь телодвижениями.

К гл. III, стр. 59

Плотинова философия есть зародыш позднейшей августиновской теодицеи.

К гл. III, стр. 60

Августин (был сначала преподавателем риторики в Карфагене и искал славу декламатора на сцене) разбирает вопрос о роли некрасивого в искусстве, в связи с характерным. Привлекательно, по его мнению, и то, созерцание чего, само по себе, вовсе неприятно, но если оно составляет необходимую часть целого. Здесь впервые возникают зародыши эстетики без образов. «Каждое из произведений природы, которое возникает по воле божественного промысла, гораздо лучше, чем произведения людей и каких угодно художников, а потому и более достойно божественного почгения». Природа прекрасна, независимо от восприятия человека, по Августину. Мысль, восходящая к Платону и Плотину. Все же Августин отводит и искусству значительное место в жизни человеческой. Августин признается в своей «Исповеди», что ему случалось «более увлечься пением, чем предметом песнопенья», и характерно, он просит бога простить ему это согрешение. Отсюда видно, что Августину—очень любившему музыку—отнюдь не был чужд формальный эстетизм. Но христианское мышление прилагало все усилия для преодоления его.

К гл. III, стр. 60

Тертуллиан в трактате «De idolatria» призывает громить и крушить языческое искусство, а языческую поэзию как цепь лживых вымыслов, предать забвению. Христианская эстетика отвергла вымысел в искусстве, опираясь при этом на Платона. О Фоме Аквинском имеются следующие работы:

P. Vallet. L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, 2-ième èdition, Paris, 1887.

W. Malsdorf. Die Idee des Shönen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquinas. Jena, 1891.

Фома Аквинский (1227—1374) учит: искусство, поскольку может, подражает природе; искусство воспроизводит частное, а не общее. Определение красоты у Фомы Аквинского вполне формально: красота, это—форма. Красота воспринимается только чувствами. Зрение и слух воспринимают красоту. Восприятию красоты он приписывает познавательное значение. Учению о пропорциях Фома Аквинский уделяет много внимания. В произведениях его встречаются ссылки на Аристотеля, влияние которого на Фому Аквинского очевидно.

К гл. IV, стр. 65

В XVI веке появилось множество книг по поэтике:
Филипп Сидней—Защита поэзий, 1592.
Иоахим Беллэ—Защита поэзии, 1542.
Скалигер—Поэтика, 1561.
Ронсар—Краткое изложение поэтики. 1565.
Беллэ полагал: «Никакой поэт на своем собственном языке никогда не создаст ничего значительного, если он не знает хотя бы по латыни».

Скалигер ставит римского поэта Виргилия выше Гомера.

Вот характеристика, которую дает А. Н. Веселовский итальянской литературе XV и XVI века: «В ее усиленном зазывании к римским литературным образцам, в щеголянии цщицероновской фразой и античным котурном, разве не чувствуется что-то искусственное, изысканное? Мы далеко ушли от наивных восторгов старых итальянских поэтов перед чудесами классической древности, которые открылись им впервые: но и самые поэты забыты; выработанная ими литературная традиция отодвинула назад; чистота итальянской речи, над созданием которой они так трудились, испрещрена латинскими конструкциями и новыми словообразованиями на латинский лад».

К гл. IV, о Буало

Под влиянием картезианской философии, оказывавшей предпочтение ясности, установилась симпатия к симметрии, порядку и соразмерности частей.

К гл. IV, о французской эстетике

Французская эстетика XVIII века изобиловала сочинениями о вкусе: «Письма о хорошем вкусе» аббата Бельгарта (1708), «Речь о вкусе»: Дю-Трамблэ (1713), «Исторический и философский очерк о вкусе» Картрон де ля Вилета (1736), «Общие рассуждения о вкусе» Роллена, и статья Вольтера в энциклопедии о вкусе.

К гл. IV, стр. 163

Эстетика Канта изложена мною подробнее в моей книге «Опыт марксистской критики эстетики Канта», ГИЗ, 1927. В ней рассмотрена также и эмпирическая фаза в развитии эстетики Канта.

К гл. IV, стр. 165

Ш и л л е р писал Гумбольдту во время работы над «Валленштейном»:

«С тех пор, как я свой прозаический язык заменил поэтическим и ритмическим, я стал подлежать совсем иному суду по сравнению с прежним; даже многие мотивы, которые в прозаической разработке казались совершенно на месте, оказываются теперь неприемлемыми; они были хороши только с точки зрения обычного житейского понимания, органом которого и служит, собственно, проза; но стих требует обязательной связи с силой воображения—таким образом, мне поневоле пришлось во многих своих мотивах стать поэтичнее». Из этого признания Шиллера видно его толкование и оценка единства формы и содержания, и все же подчеркивание первенства формы.

К гл. IV, стр. 168

Г е р д е р считал Юма «одним из самых гениальных людей своего времени». Гердер подвергал в первом «Критическом леске» критике «Историю искусства древности» Вилькемана, признавал в ней не историю ,а историческую метафизику изящного на основании изучения древних народов. Однако, в своем произведении «Пластика» Гердер нередко ссылался на воззрения Винкельмана, на его описание статуй, на его суждения и подлинные выражения, частью одобряя их, частью делая против них возражения, и кроме того в 1778 году он написал панегирик Винкельману под названием «Памятник Иоанну Винкельману».

К гл. IV, стр. 169

Одна из крупнейших исторических заслуг Гердера заключается в его методологическом требовании изучать поэзию и искусство с и с т о р и ч е с к о й точки зрения.

К гл. IV, стр. 173

Гумбольдт сочинял стихи в духе Пиндара и Эсхила.

К гл. IV, стр. 173

Г у м б о л ь д т, как все немецкие эстетики второй половины XVIII века, полагал, что эстетика существует для того, «кто желает посредством художественных произведений развить свой вкус, а посредством свободного и очищенного вкуса—свой х а р а к т е р». По Гайму, Гумбольдт занимает промежуточное место между Кантом и Шиллером. Нет сомнения, что между Гумбольдтом и Кантом, равно как и Шиллером, есть немало точек соприкосновения, но это только свидетельствует об эклектизме Гумбольдта. Гайм полагает, что влияние Канта всего яснее обнаружилось в лингвистических работах Гумбольдта. Гердер свое опровержение кантовского критицизма подподкрепляет ссылками на лингвистику, Гумбольдт, напротив, именно в ней ищет доказательство правильности гносеологии Канта. «На двойном осно-

вании воззрений Фихте и Шиллера видоизменяется также и кантовский элемент в гумбольдтовской философии языка». (Гайм. Гумбольдт, стр. 378).

Музыку и живопись Гумбольдт считал характерным для нового времени. Он вместе с другими классицистами XVIII века отстаивал необходимость заимствования чистых форм древнего искусства. «Своих вершин,—писал Гумбольдт,—живопись достигла только тогда, когда в картинах Рафаэля дух современной ему эпохи проникся духом древности. К Гегелю Гумбольдт относится резко отрицательно.

Искусство есть, по Гумбольдту, зеркало мира, несмотря на индивидуальность творца зеркала, т. е. поэта и художника. Гайм ценит в работе Гумбольдта «Герман и Доротея» именно специальную часть, относящуюся к Гете и его произведению, а не общую часть, посвященную философии искусства. Шиллер в письме к Кернеру сильно критиковал способ изложения Гумбольдта (см. книгу Гайма о Гумбольдте, стр. 141).

К гл. V, стр. 176

Современный исследователь, точнее комментатор эстетики Гегеля— Вальтер Фрост («Hegels Aesthetik», München, 1928) полагает, что Гегель объединил в себе методы Парменида и Гераклита. Тот же автор думает, что Гегель пытался объединить абстрактную методологию с эмпирическим знанием искусства. Но совсем неудачно замечание Фроста, что Липпс продолжает традицию Гегеля в своем утверждении слиянности эстетического субъекта и объекта. Но прав Фрост, когда отмечает, что Гегель почти не уделяет внимания роли бессознательного в художественном творчестве и художественном восприятии.

К гл. V, стр. 179

В журнале «Отечественные записки» 1847 года, томе VIII имеется очень ценная критика эстетики Гегеля, сделанная неким В. П. Он утверждает, что В. Модестов перевел «Курс эстетики» Гегеля не с подлинника, а с французской переделки Бенара.

К гл. V, стр. 180

1) Людовику XIV голландская живопись не нравилась, равно как и Винкельману.

К гл. V, стр. 183

Гегель расточает похвалы Гете за то, что он дал в «Германе и Доротее» исторический фон, на котором развертывается содержание названного произведения.

К гл. V, стр. 183

Здесь Гегель обнаруживает влияние понятий, мировоззрения, т. е. по нашему идеологии на эстетические суждения.

К гл. V, стр. 188

Гегель. Зольгер и Шеллинг одинаково оценивают прекрасное в природе. Эстетические понятия о природе должны быть специально исследованы в историческом аспекте.

К гл. V, стр 189

Гете принадлежит аналогичное изречение:
Was im Leben uns verdriesst.
Wird im Bild gern geniesst.

К гл. V, стр. 189

Фридрих Теодор Фишер (1807—1888)—прямой преемник Гегеля в области эстетики, вопреки Гегелю признавал не только наличие прекрасного в природе, но и его огромное значение.

Фишер полагает, что в этом пункте у Гегеля господствует путаница (Verworrenheit).Гегель—думает Фишер—здесь смешивает идею вообще с идеей прекрасного и недооценивает значение прекрасного в природе, так как идеал прекрасного по Гегелю простирается лишь на деятельность человека. Фишер же держится того взгляда, что недостатки с точки зрения идеала прекрасного

имеются, как в физическом, так и в моральном мире; только искусство устраняет их там и здесь.

На 356 страницах (см. 2-й том издания Роберта Фишера — сына Фридриха — Мюнхен, 1922 года) Фишер подробно перечисляет и описывает отдельные моменты прекрасного в неорганическом мире — свет, цвет, воздух, воду, землю (минералы). Он подробно излагает гетевскую теорию цветов. Здесь Фишер отмечает роль ассоциативного фактора, не употребляя этого термина в оценке различных цветов. Например, зеленый нравится, так как связан с впечатлениями весенней красоты природы.

Далее, рассматривается таким же способом прекрасное в органическом — растительном и животном мире. Наконец, следует «венец творения» — человек Тут Фишер расплывается в рассуждениях о различных занятиях людей, сословиях и формах государства, начиная с патриархально-рабовладельческого до современного, как предмета эстетического созерцания. На этих размышлениях лежит неизгладимая печать того времени, когда эта часть его обширного творения (в вышеупомянутом издании 6 томов) появилась на свет, т. е. в 1847—1848 году. Фишер прославляет республику, как наиболее благоприятную из всех государственных форм для целей эстетики. Индивидуальная свобода — лучший источник процветания эстетики (S. 325). Прекрасное в природе и жизни еще иначе называется Фишером «объективное существование прекрасного» или «прекрасное в его одностороннем существовании». Это объективно-прекрасное составляет неисчерпаемый рудник для художника (die Fundgrube fur den Künstler, S. 11).

Заслуживает быть также отмеченным замечание Фишера, о том, что и железная дорога и пароход и вообще механическая обработка природы могут стать предметами эстетического созерцания, если в них внешняя цель гармонически сочетается с внутренней, т. е. эстетической целью (S. 221).

Гегель критикует французскую теорию вкуса: к гл. V, стр. 209. «Du Tiefe der Sache blieb denn Geschmack verschlassen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft... in Anspruch... Deshalb aber ffürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt und die Äusserlichkeiten und Nebensachen verschwinden. Denn 100 grasse Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich auftun, handelt es sich nicht mehr um die feinen Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelkeiten; erfühlt den Genius über solchen Boden wegschreiten, und vor der Macht desselben zurücktretend ist es ihm nicht mehr geheuer und weiss er sich nicht mehr zu lassen». Hegel, Vorlesungen der Aesthetik.

К гл. V, стр. 194

Гегель следует традиции Гердера, различая отрасли искусства по органам чувств, которыми воспринимается художественный предмет.

К гл. V, стр. 195

Шопенгауэр думает, что Шлегель подхватил замечание Гете: «Архитектура—замерзшая музыка» и ссылается для подтверждения своей мысли на разговоры Гете с Эккерманом.

К гл. V, стр. 195

Гегель подразделял символическое восточное искусство. на фантастическую символику египтян и собственно символику индусов. Искусство древних евреев—у них была только поэзия—Гегель характеризует как «символику возвышенного» (Sumbolik der Enhabenheit).

К гл. V, стр. 201

Гегелевская школа числит за собой ряд крупных произведений:
Ch. Weisse. Aesthetik, Leipzig, 1830.
Ch. Weisse. System der Aesthetik, Vorlesungen, 1872.
K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1853.
A. Kuge. Die platonische Aesthetik, Halle, 1832.
Köstlin. Aesthetik, Tübingen, 1869.
Последний автор находится лишь под частичным влиянием Гегеля и Фишера, а кроме того—Шлейермахера и Гербарта.

К гл. V, стр. 230

Ассоциации, как они были обоснованы мыслителями XVII и XVIII века, обнимали главным образом зрительные представления. Нужно отметить, что главным образом зрительная доля мозга способна к представлениям, т. е. способна воспроизводить предмет и тогда, когда уже перестал воздействовать внешний объект, физический раздражитель. Слуховая доля способна к такому восприятию либо у очень музыкальных людей, либо в крайнем нервном возбуждении. Что же касается мускульно-осязательного, обонятельного, вкусового и болевого ощущения, то они могут быть воспроизведены без физического раздражения либо во сне, либо в крайне нервном потрясении. Однако, они оставляют несомненные следы, которые при художественном восприятии могут оживать, но не в виде ассоциаций, ассоциативных представлений.

К гл. V, стр. 236

Липпс определял эстетику, как до него Фридрих Теодор Фишер и многие после него, между прочим Герман Коген, как науку о прекрасном. Под значительным влиянием Фр. Т. Фишера находился и Иоганнес Фолькельт.

К гл. V, стр. 239

Липпс, как и многие другие представители идеалистической эстетики подкрепляя эстетику этикой, не подозревает следующего обстоятельства: эстетика возникла тогда, когда художественная деятельность отделилась от производства. Только тогда мог возникнуть вопрос о том, что такое прекрасное, независимо от целесообразности и полезности предмета. Пока производство и искусство были едины, такое разделение было немыслимо. Эстетика, как система, как теория, возникает тогда, когда наступает длительный исторический процесс разделения обыденной и художественной жизни. Этика как система, как теория, точно также начинает складываться тогда, когда реальная этика постепенно удаляется от повседневной жизни. В философии обе эти отрасли человеческой деятельности приблизительно одинакового возраста, порождены сходными условиями.

К гл. V, стр. 247

«Принимают обыкновенно, что у человека пение послужило основой или началом инструментальной музыки. Так как ни наслаждение музыкой, ни способность производить музыкальные звуки не принадлежат к способностям, сколько-нибудь полезным человеку в обыденной жизни, то их нужно отнести к наиболее загадочным из всех его способностей. Они встречаются, хотя в очень грубом состоянии, у людей всех рас, даже самых диких; только звуки различных рас так не сходны, что наша музыка не доставляет ни малейшего удовольствия дикарям, а их музыка для нас отвратительна и бессмыслена.

Пение и пляски также очень древни, они и теперь в ходу у всех или почти у всех низших человеческих рас. Поэзия, которая повидимому возникла из песни, также настолько древнее искусство, что многие были удивлены, узнав о ее существовании у народов в самые древние эпохи.

Музыка вызывает в нас различные душевные движения, но сама по себе не возбуждает в нас таких чувств, как ужас, боязнь, ярость и т. д. Она пробуждает более мягкие чувства нежности и любви, переходящие легко в религиозное настроение: В китайских летописях мы читаем: «музыка низводит небо на землю». Далее, музыка возбуждает в нас чувство торжества и одушевления к войне. Эти могучие и смешанные ощущения легко могут дать начало возвышенному чувству,

С другой стороны, когда сильные душевные движения испытываются и выражаются в ораторской речи или даже в обыкновенном разговоре, у нас инстинктивно является музыкальный такт и ритм.

Ощущения и мысли, возбуждаемые в нас музыкой или голосом страстного оратора, кажутся нам по своей неопределенности и вместе с тем глубине как бы психическим возвратом к ощущениям и мыслям давно прошедшего времени.

Все эти факты, относящиеся к музыке, становятся до известной степени понятными, если мы предположим, что музыкальные тоны и ритмы употреблялись получеловеческими прародителями человека в период ухаживания, когда животные всех родов возбуждены не только любовной страстью, но также ревностью, соперничеством и победой. В этом случае, вследствие присущего нам принципа наследственных ассоциаций, музыкальные тоны могли бы возбуждать в нас смутным и неопределенным образом сильные ощущения давно прошедшего времени. Так как мы имеем все основания полагать, что членораздельная речь возникла позже всех искусств, что она несомненно самое высокое из искусств, когда-либо приобретенных человеком, и что инстинктивная способность издавать музыкальные размеренные ноты развита у самых низших животных, то мы впали бы в противоречие с принципами эволюционной теории, если бы решились допустить, что музыкальные способности человека развились из интонаций воодушевленной речи. Мы должны скорее предположить, что ритмы и ударения в речи оратора возникли из развившихся ранее музыкальных способностей. Этим путем нам удастся уразуметь, почему музыка, пляски, пение и песни возникли так давно». Ч. Дарвин. Происхождение человека и половой подбор. Русский перевод СПБ. 1899, гл. XIX.

К гл. V, стр. 255

Рескин, несмотря на свой морализм, отличался однако шовинизмом. Он утверждал (см. III том «Modern Painters» приложение о немецкой философии), что у немцев нечему научиться, что достаточно прочитать Бекона и Карлейля, чтобы быть философски образованным человеком.

К гл. VII, стр. 319

Работы Чернышевского по эстетике толковались в 60-х годах, как отрицание, или разрушение эстетики, и не только Писаревым. Например, Случевский («Явление русской жизни» 1866), Немировский («Наши идеалисты и реалисты» 1867), Эдельсон. («О значении искусства в цивилизации» 1867), Цатович. («Разрушение эстетики» 1879). Сторонниками и правильными толкователями Чернышевского были Добролюбов и Стасов.

К гл. VII, стр. 326

Л. Н. Толстой не понял Шекспира потому что оценивал его без исторической перспективы, а с своей христианско-анархической точки зрения. Кроме того шекспировские драмы составлялись не для чтения (Толстой их читал), а для слушания и зрения. Толстой и сам признает, что на сцене они производят иное впечатление. Достоинства всякого поэтического произведения определяются по Толстому с трех сторон: 1) «со стороны содержания: насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение тогда только произведение искусства, когда открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, т. е. насколько он верит в то, что изображает. Это последнее достоинство мне кажется всегда самым важным в художественном произведении. Оно дает художественному произведению его силу, делает художественное произведением заразительным, т. е. вызывает в зрителе, слушателе и читателе те чувства, которые испытывает художник». (Из предисловия Толстого к крестьянским рассказам С. Т. Семенова).

ГЛАВНЕЙШИЕ ПОСОБИЯ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Robert Zimmerman. Geschichte der Aesthetik, als philosophische Wissenschaf. Wien, 1858.

Автор излагает греко-римскую и немецкую эстетику до половины XIX века с точки зрения философии Гербарта.

Hermann Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 1868.

Автор, как показывает заглавие, излагает только немецкую эстетику до 1868 г.

Max Schasler. Kritische Geschichte der Aesthetik. Berlin. 1872.

Автор излагает довольно подробно историю эстетики с гегелиянской точки зрения до 70-х годов прошлого века.

B. Bosanquet. A History of Aesthetic. London 1892, пятое издание 1922.

Автор обстоятельно излагает историю эстетики, начиная с греков и кончая XIX в.

Benedetto Croce. Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte. Deutsche Uebersezung Karl Federn.Leipzig 1905.

Итальянский оригинал опубликован впервые в 1901 г. Упоминает также о Толстом.

Hartmann. Geschichte der Aesthetik seit Kant.

Д. Аничков. История и теория эстетики. Очерк развития эстетических учений.

«Вопросы теории и психологии творчества». Т. VI, вып. 1.

Содержание: Эстетика в древности.—Эстетика христианства.—Средневековое понимание искусства.— Возрождение и классицизм.— Кант и Шиллер.— Романтики и идеалисты (Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр).— Реализм.— Английские позитивисты и немецкая психология.— Эстетизм.— Гюйо и Ницше.— Последние течения в немецкой эстетике. — Судьбы эстетики в России.— От Чернышевского до Л. Толстого. — Вл. Соловьев и новые веяния. — Современная теория эстетического восприятия.

Ал. М. Миронов История эстетических учений. — Казань. 1913.

Книга Миронова обнимает историю эстетики только до Лессинга включительно. Из 204 страниц 161 обнимают древнюю эстетику, 43 страницы всю остальную историю эстетики до Лессинга.

Н .В. Самсонов История эстетических учений. Лекции, читанные на Высших женских курсах в 1914/15 учебн. году. Часть 1, 2 и 3. Литографированное изд.

Содержание: Ч. 1. О понятии эстетики и значении ее в ряду философских дисциплин. Основные периоды в развитии эстетических учений. Джамбаттиста Вика (1668—1743) и мнение о нем Б. Кроче. Зачатки эстетики в древности.— Ч. II. Средние века. Новое время. Буало и франц. классицизм. Английский классицизм. Рационалистическая эстетика Лейбница и Баумгартена. Винкельман и Лессинг. Кант. Эстетические учения, исходящие от Канта. Формализм Гербарта. Эстетика содержания Шиллера.— Ч. III. Метафизическая эстетика (Шеллинг Гегель и Шопенгауэр). Г. Т. Фехнер. Теория вчувствования (Лотце, Р. Фишер). Карл Гроос. Пауль Штерн. Конрад Ланге. Витасек. Воррингер.

Амфитеатров, Егор Васильевич. Профессор Моск. Духовн. академии.
Исторический очерк учений о красоте и искусстве
Харьков 1890. Отдельный оттиск из журнала «Вера и Разум».
Содержание:

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

ТОГО ЖЕ АВТОРА

Рецензия на книгу И. Маца «Искусство современной Европы». «Под знаменем марксизма», 1926, № 12, стр. 223—224.

Рецензия на книгу В. Фриче, «Западноевропейская литература XX века в ее главнейших проявлениях». «Под знаменем марксизма», 1926, № 12, стр. 221—223.

Нужна ли марксистская эстетика и как ее строить. «Под знаменем марксизма», 1926, № 11, стр. 202—213.

Опыт марксистской критики эстетики Канта, ГИЗ, 1927, стр. 209.

Позитивизм и эклектизм в эстетике. «Под знаменем марксизма», 1927, № 5, стр. 132—139.

Рецензия на книгу В. Фриче «Социология искусства», ГИЗ, 1926, «Под знаменем марксизма», 1926, № 11, стр. 253—254.

Конгресс по эстетике и искусствознанию. «Под знаменем мрксизма», 1928, № 2, стр. 162—168.

Социологическое обоснование эстетики. «Под знаменем марксизма», 1928, № 4, стр. 115—129.

Эстетика Плеханова. «Под знаменем марксизма», 1928, № 5, стр. 123—129.

«Введение в исторический материализм». Ступени самообразования — ступень I, «Работник просвещения», 1928.

Исторический материализм. «Работник просвещения», печатается.

ОГЛАВЛЕНИЕ




2007401203